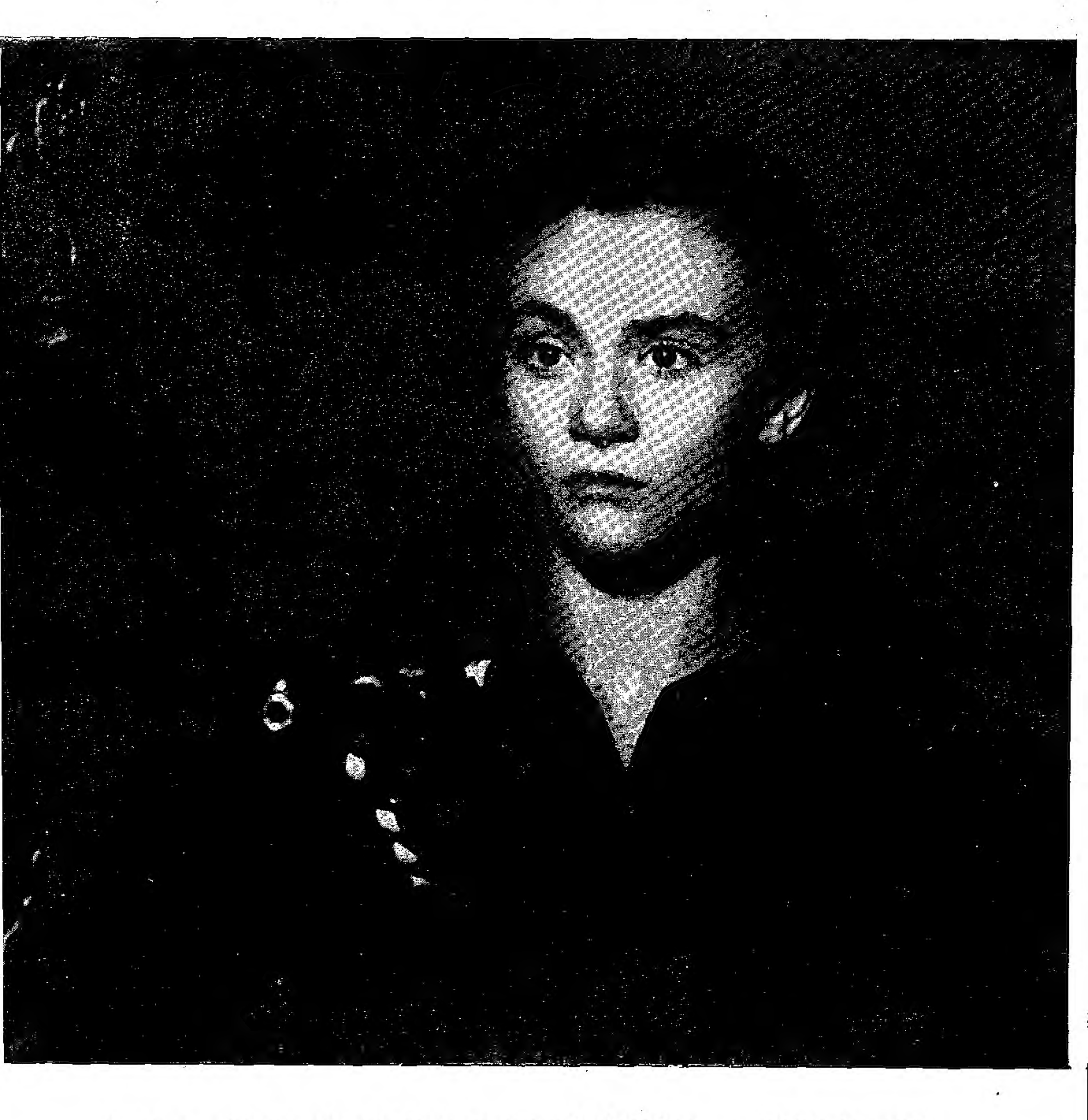
CAHIERS DU CINÉMA



Nº 16 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • OCTOBRE 1952



Voici une scène de TROIS DAMES ET UN AS *(The Card)*, un film de Ronald Neame et John Brian, qui nous permet de retrouver l'extraordinaire Alec Guiness dans le rôle d'un homme dont la réussite dans la vie aura été marquée par trois femmes : Glynis Johns (sur notre document), Valerie Hobson et Petula Clark. *(Selection J. Arthur Rank Organisation-Victory Films).*

NOUVELLES DU CINÉMA

FRANCE

● Les 22, 23 et 24 septembre, le ciné-club « Les Amis du Cinéma » a présenté trois séances consacrées au cinéma muet avec commentaires et bruitages de M. Jim Gerald et sa troupe (sic) et M. Wiener au piano. Il est impossible de passer sous silence la façon scandaleuse dont ces séances ont été conduites. Le commentaire de Jim Gerald était d'une incroyable grossièreté. En voici quelques exemples. Pour *L'Assassinat du Duc de Guise*, à chaque apparition d'Henri II : « Tiens, v'là la Pédale ». Pour *Fouquet, l'Homme au masque de fer*, lorsque le Gouverneur apporte le masque de fer : « Tiens, mon gros, je t'ai apporté un bel œuf de Pâques ». Tout cela n'est que méprisable, mais ce qui concerne *Le Lys Brisé* touche à l'escroquerie morale. L'affiche en effet portait en petits caractères : « le film le plus bouleversant réalisé à ce jour » et en gros caractères *: Le Lys Brisé*. Et en-dessous : « sera présenté bruyant, parlant et chantant par Jim Gerald et sa troupe ». Le tout *sans indication de metteur en scène*. En réalité c'est le remake sonore et parlant de Hans Brahm de 1936 avec Dolly Haas qui a été présenté en 16 mm. muet avec accompagnement de piano. Il est évident que la majorité des spectateurs qui ignoraient l'existence du remake venaient pour voir le film de Griffith et que les animateurs de ce soi-disant ciné-club ont joué sur cette équivoque pour remplir leur salle. Pour parachever l'aspect hautement culturel de cette séance le tout se terminait par un numéro de striptease 1900 en ombres chinoises : une certaine « Mysteria », en chair et en os, se déshabillait derrière l'écran. Jolie façon d'honorer Griffith et Lilian Gish.

(Voir suite et fin des NOUVELLES DU CINÉMA page 51).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III — No 16 — OCTOBRE 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Republic Pictures, Les Films Fernand Rivers, Franco-London Film, Gaumont Distribution, Productions Jacques Roitfeld, Sirius, Stanley Kramer Productions, United Artists, Silver Films, Les Films Corona, 20 Th Century Fox, Seine Productions, Columbia, Les Films Marceau, Georges Agiman, Artès Films, Paramount, J. Arthur Rank Organisation, Shintoho, A.B. Svensk Filmindustrie, Michael Balcon-Ealing Studios, Les Gémeaux, Alliance Générale de Distribution Cinématographique, La Cinématèque Italienne, Hoche Productions, Cocinor.



NOTRE COUVERTURE

Danièle Delorme, dans *La Jeune Folle* d'Yves Allegret. Faisant preuve d'un extraordinaire talent, cette jeune actrice a créé un personnage bouleversant et pathétique, une sorte d'héroïne hallucinée et à peine consciente qui brûle l'écran d'une passion insolite.

LE TROMPE L'ŒIL :

Venise 1952



par

André Bazin, Michel Mayoux,
Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca

On nous avait promis Chaplin et *Limelight*, Renoir et *Le Carosse d'Or*. Plus une dizaine de soleils de deuxième grandeur. Ceux-ci étaient présents, et, à quelques déceptions près — inévitables d'ailleurs — justifièrent l'Exposition. Mais non les premiers, qui seuls eussent pu lui donner un lustre digne de sa renommée. De Chaplin et de *Limelight*, il ne fût pas question. Non plus que de Renoir. Quant à son film, nous n'en eûmes que le carosse lui-même qui, les soirs de grande fiesta et chargé de quelques figurants en costumes du XVIIIe siècle, vint devant les marches du Palais faire étinceler ses ors à la lumière des projecteurs de télévision. Comme en ce palais décoré par Tiepolo de balustres, de ciels, de portes et de fenêtres faux et qui cachent les vrais plafonds et les vrais murs, et dont j'ai vainement recherché le chemin dans le dédale des canaux et des ruelles de Venise, le trompe l'œil règne au Lido. On y donne l'ombre pour la proie.

Ci-dessus : Les Festivals passent... Gina Lollobrigida demeure.



A vos marques, prêts ? Partez ! Le départ des vingt jours de Venise vient d'être donné.

Trois très beaux films, mais aucun d'eux inédit, une demi-douzaine d'œuvres de qualité à peine supérieure à la moyenne, un cocktail et une réception par jour et l'exposition permanente au bar de l'Excelsior d'une brochette de starlettes italiennes sont un visage menteur de l'art cinématographique. Ce n'est pas pour en contempler ce masque de carnaval que 418 journalistes étaient présents à la Mostra.

Peut-être Venise toute proche, dont les façades plaquées de marbre des églises sur la lagune, le reflet dans les canaux des colonnades des palais, et les dômes et les campaniles sur un ciel changeant font et défont à chaque heure la toujours nouvelle beauté, est-elle cause de ce mirage ? Mais le décor de Venise recouvre une autre et plus stable beauté. L'art sans équivoque des mosaïques de Torcello, du Colleone et des Tintoret de la Schola San Rocco est sans écho au Lido. Face à l'Adriatique, le Festival tourne le dos à Venise. C'est tant mieux pour celle-ci, mais tans pis pour celui-là, qui gagnerait à écouter la leçon d'art véritable qu'elle lui pourrait donner.

Tout autant que le faux-semblant, l'intrigue et la cabale sont de tradition dans la comédie vénitienne. Aussi bien ne manquèrent-elles pas à ce Festival. De l'entrelac des ruses, des interdits, des marchandages, des compromis, résulta plus d'un paradoxe savoureux dont celui qui fit attribuer finalement le Lion d'Or, suprême récompense, au film que l'on avait tout d'abord voulu écarter de la compétition. Le miracle est qu'en fin de compte, le palmarès officiel ne soit pas si mal taillé, et que — en gros — les meilleurs l'emportent.

Mais n'étant arrivé à Venise que pour la deuxième décade de la Mostra, je dois ici céder la place à Jacques Doniol-Valcroze, lequel peut d'ailleurs, n'en étant pas comme moi à son premier festival, juger celui-ci plus sereinement et sans les étonnements du néophyte que je suis.

Je n'ai pas, mon cher Mayoux, grand chose à ajouter, car vous avez presque tout dit. La première décade de la Mostra fut d'un calme total : on pouvait le matin jouer au tennis sur les courts de l'Excelsior, prendre un long bain à midi et se promener à Venise l'après-midi durant sans manquer quoi que ce



Venise, qui n'a plus de doges, avait un mage, le célèbre Angelo.
Le patient est ici Maurice Bessy.

soit d'important. Je parle ici de l'atmosphère qui n'était pas celle d'un festival mais de simples projections balnéaires... et encore la plage du Lido est-elle des plus anodines, trop proche de la Serenissime pour que l'on ne désire pas la fuir. Mais il faut être juste : le palace sus-nommé est un fort attachant Xanadu méditerranéen et sa jetée, la nuit, débouche, garnie de bouées comme d'un collier, sur d'extravagants rêves néo-surréalistes. De plus dans ce climat d'aquarium — à l'heure de la sieste le ciel se plombait, le vent tombait — on projetait des films et souvent avec discernement. Il faudrait bien de la mauvaise grâce à ne pas saluer comme un bienfait la co-existence avec le programme proprement dit de festivals annexes :celui — passionnant — des rétrospectives du cinéma italien, celui dit « surréaliste », celui du documentaire, celui du film pour enfants... etc., puisque c'est justement ces sortes d'absences que nous déplorions ici même lors du compte rendu du dernier festival de Cannes. Et dans ce programme tant discuté des « sélectionnés » et des « invités » il y avait quelques perles dont on vous entretiendra plus loin. Quant au coucher de soleil traditionnel du soir de l'arrivée il était doré sur tranches à souhait et virant au rose, sur son déclin, de la plus exquise façon. Par ailleurs Gina Lollobrigida avait sa belle robe brodée et son écharpe blanche de Cannes...

La deuxième moitié du Festival ne vit guère que la présentation de films américains, italiens et français. Mis à part le remarquable *Bongolo* d'André Cauvin sur lequel je reviendrai plus loin, les quelques films présentés par d'autres pays (Allemagne, Inde, Brésil, Mexique, Espagne) que j'ai pu voir ne valent même pas d'être cités. La grosse déception de cette dernière décade vint de la sélection italienne, à laquelle nous ne dûmes qu'une bonne soirée, celle du *Sceicco Bianco*. Quant aux Américains, s'ils donnèrent *Death of A Salesman*, ils donnèrent hélas *Fatima* et *The Thief*, films très médiocres et distillant un ennui pesant. Avec *La Bergère et Le Ramoneur*, *Les Belles de Nuit* et *La Jeune Folle* (hors festival), la France vint heureusement relever le niveau moyen bien bas des films présentés. Je dois aussi mentionner deux excellents courts-métrages : le délicieux *Petit Frikk* d'Ivo Caprino, film de marionnettes auquel fut décerné



René Clément, le grand triomphateur de Venise, lors du tournage de *Jeux Interdits.*

un des prix du festival du film pour enfants, et le *Leonard de Vinci* d'Emmer.

Quatre à cinq films par jour (sans parler des courts-métrages) pour qui ne voulait pas manquer une projection et se trouvait au Palais dès 10 heures du matin, et comme bilan au bout de 10 jours, six ou sept films au-dessus de la moyenne, c'est peu.

Aussi n'est-ce pas sans nostalgie qu'habitant Venise je m'embarquais chaque matin pour le Lido, et n'est-ce pas sans remords que je résistais à l'appel que du haut de ses dômes et de ses campaniles la noble cité des Doges semblait m'adresser, me promettant les trésors d'art et de beauté qu'elle recèle en ses églises et ses palais, promesse sûre et non pas fallacieuse comme celles que ne tint pas l'écran brillant du Palais des Mirages. M. M.

Les Films

JEUX INTERDITS

Nous ne reparlerons pas du film lui-même que nous avons déjà longuement analysé. Mais nous applaudirons de tout cœur à cette victoire : victoire sur l'injustice de la non-sélection à Cannes, victoire sur les inqualifiables intrigues vénitiennes, victoire d'un producteur courageux que l'adversité n'a pas découragé, victoire enfin d'un réalisateur de très grand talent qui a eu l'audace d'aborder un sujet inhabituel, de le traiter sans concession aux divers goûts du jour et de faire porter par deux enfants un poétique message, douloureux mais pur.

Jeux Interdits (1) *commence maintenant une nouvelle exclusivité à Paris, puis rayonnera ensuite sur la France et l'étranger. Il serait extrêmement inté-*



Kenji Mizoguchi, *La Vie de O'Haru, Femme Galante.*

ressant de suivre la carrière commerciale de ce film qui est un film-type où producteur et réalisateur ont misé sur la qualité et non sur la facilité. Cette qualité permettra-t-elle à ce qu'il y a de « difficile » dans le film de « passer » auprès du grand public que l'on a pas habitué à un ton aussi dépouillé d'artifice, à des sujets mettant audacieusement en cause des problèmes aussi délicats que l'enfance, la guerre et la misère du temps ? Voilà donc un film-test et nous aimerions dans six mois, puis dans un an, publier les chiffres véritables de son exploitation. Cela éclairerait mieux nombre de problèmes du cinéma français que des polémiques bien intentionnées mais, hélas ! stériles.

LA VIE DE O'HARU, FEMME GALANTE

La Vie de O'Haru, Femme Galante (2), *geisha respectueuse, n'a pas soulevé sur le Lido les mêmes tempêtes que sa consœur sartrienne. Le jury lui-même, pas du tout choqué par la galanterie extrême-orientale, précise dans les attendus du palmarès qu'il décerne un grand prix international à Kenji Mizoguchi, le réalisateur, « pour l'exquise sensibilité avec laquelle il a su faire revivre le monde féodal japonais du* XVIII[e] *siècle autour de la vie d'une femme ». Qu'en termes galants ces choses-là sont dites. En réalité le film n'est pas du tout du genre exquis. On y voit surtout des sentiments âpres, violents, grossiers. La jeune O'Haru prise entre la cupidité de ses parents, la lubricité et la jalousie des hommes vieillit peu à peu au milieu des épreuves et trouvera la Foi au bout de son calvaire. Melo ? Sans doute. Mais sauvé par l'exotisme et la rigueur du talent de Mizoguchi qui conduit son affaire lentement, sans fausse pudeur, avec un sens profond de la durée cinématographique. L'image est continuement d'une très grande beauté et l'interprétation irréprochable. La scène où O'Haru désespérée voit passer le jeune prince, son fils, qui l'ignore est la meilleure du cinéma japonais d'après-guerre (y compris* Rashomon).

On ne peut quitter le Japon sans mentionner que ce film était précédé d'un extraordinaire documentaire : La Vie des Cheminots *de Hideo Hikiru qui est*



Ingmar Bergman, *Sommarlek.*

au documentaire habituel ce que Le Titien est à Bouguerreau. Le tempo dramatique de cette bande culmine avec une réparation dans la tempête sans que le réalisateur se départisse jamais d'un calme imperturbable. Des petits bonshommes cavalent dans les éléments déchaînés pour aller déboulonner et reboulonner au péril de leur petite vie aux yeux bridés... quoi de plus normal ? Tiens, le train est passé. Les petits bonshommes rentrent au dépôt sans mot dire dans une vague aube laiteuse et pleine d'humeur.

SOMMARLEK

Rien pour la Suède dans le palmarès, si ce n'est du côté des documentaires, une mention à Le Vent et le Fleuve *d'Arne Sucksdorff.* Sommarlek (3) *d'Ingmar Bergman méritait pourtant de retenir l'attention. Le film est hélas ! inégal. Les séquences « au présent » sont très moyennes, celles « au passé » sont au contraire d'une très grande qualité. Ce qu'elles content : des amours adolescentes sainement sensuelles et vaguement morbides dans le traditionnel paysage suédois rappelle évidemment* Elle n'a dansé qu'un seul été *et bien d'autres films nordiques, mais le test n'en est que plus frappant ; ce qui n'est que mièvre ou trop facilement spectaculaire ailleurs (je pense à certain bain de la nuit de la Saint Jean) se pare ici de charmes plus insolites et plus troubles. Maj-Britt Nilson qui aurait bien mérité le prix Volpi danse ici une bien curieuse danse de mort autour d'un garçon triste qui s'en va se briser les os sur les rochers avec une surprenante pudeur. Nous reparlerons en temps voulu de la petite Nilson. Notre enthousiasme aura sans doute d'ici là le temps de se mesurer mais à seconde vision cet écureuil bondissant, cette chevrette ensorcelleuse aura vite fait de nous reconquérir.*

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST

Le public aura très bientôt l'occasion de juger cet agréable divertissement que constitue The Importance of Being Earnest (4). *Ce n'est pas du Wilde de*



Anthony Asquith, *The Importance of Being Earnest* : Margaret Rutherford et Miles Malleson.

grand format, ce n'est pas de l'Asquith de la meilleure époque, mais qui comprend suffisamment l'anglais sera charmé par les fines voltiges du texte autour d'une pointe d'épingle : un innocent jeu de mots prétexte tout à la fois au titre et à l'intrigue. Le jury ne s'est pas trompé en décernant à Carmen Dillon le prix des meilleurs décors : ils laissent percer l'humour sans que l'on aperçoive la stylisation. Il y a aussi une « scène de la tasse de thé » qui confirme ce que nous pensions de la spirituelle Joan Greenwood et révèle une jeune enfant suave et délurée : Dorothy Tutin.

LE SELECTION AMERICAINE

Les Etats-Unis voulaient-ils à Venise frapper un grand coup ? Pas moins de sept films y défendaient le prestige de la bannière étoilée. Cet envoi massif était symbolisé dans les avenues du Lido par un train pour enfants qui, pour ceux qui connaissent l'expression des distributeurs de « la locomotive et de ses wagons » (le grand film obtenable que si l'on en prend d'autres avec lui), n'était pas dépourvu d'une certaine ironie. La locomotive à Venise c'était The Quiet Man *de Ford qui paradoxalement n'était pas produit par une compagnie majeure. Les autres étaient honorables et même parfois mieux qu'honorables mais une fois de plus mal choisis pour un Festival. Personne ne doute que* Carrie (5) *ou* Ivanhoe (6) *feront des fortunes mais ne sont pas ou ne sont plus des films « à prix ».* Death of A Salesman (7) *échappait à cette erreur globale de sélection — et bien sûr le merveilleux film de Ford dont Lo Duca parle par ailleurs — par son caractère de périlleuse tentative. Conduit d'un bout à l'autre sur le mode paroxique, hurlé plus que parlé, entrecoupé de continuels retours en arrière, accompagné d'une invraisemblable musique de Dimitri Tiomkin, le film de Laslo Benedek n'en n'est pas moins assez passionnant ; la gageure est tenue de bout en bout sans défaillance, physiquement presque, insupportable. Certaines scènes sont admirables comme celle où, à la fin, le triste héros fonce vers sa mort sur un grand boulevard bordé de montagnes de diamants. Il est*



William Wyler, *Carrie* : Laurence Olivier et Jennifer Jones.

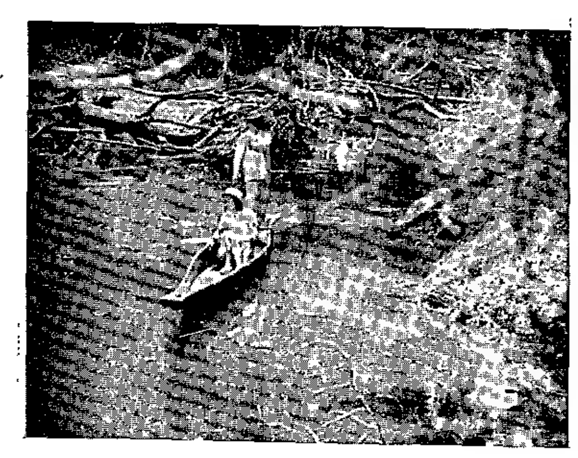
curieux que le jury ait choisi de signaler à l'attention ce qui est le plus faible dans le film : l'interprétation surchargée d'effets de Frederic March. Il serait injuste d'autre part de régler le sort des autres films américains en quelques phrases. Aussi bien nous reparlerons d'eux en détail lors de leurs sorties à Paris dont certaines sont prochaines. Disons simplement que Phone Call From a Stranger (8) *doit à l'habileté de Negulesco et la sobriété de Gary Merryll de ne pas tourner au mélo, qu'*Ivanhoe, *tout le temps amusant, comporte trois remarquables morceaux de bravoure (le tournoi, l'attaque du château, le combat final), que nous n'avons pas vu* The Miracle of Our Lady of Fatima *de John Brahm. Mayoux examine autre part* The Thief *de Clarence Greene et Russel Rouse. Mais la grosse déception demeure* Carrie. *Wyler reste un réalisateur magistral (Ah la scène de l'entrée dans le café au début avec Olivier avançant — excusez-moi — en profondeur de champ, parallèlement à Jennifer Jones au premier plan !) Mais pourquoi diable choisit-il de pareils sujets ? Quelques beaux moments, je pense en particulier à l'épisode sur la plate forme du chemin de fer, ne peuvent sauver ce double calvaire de l'outrance et de la sentimentalité.*

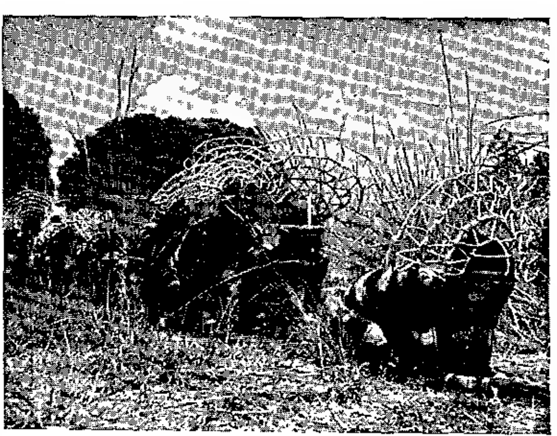
J. D.-V.

THE THIEF

The Thief (9) est un film où l'on ne parle pas. Non pas muet, mais sonore, comme en 1929. Pourquoi réaliser en 1952 un tel film ? La médiocrité du résultat empêche d'admettre que ce pût être par esthétisme, respect de la primauté de l'image sur le texte, nostalgie d'une forme ancienne, ou tout autre sentiment artistiquement défendable. Si ce fut dans le but purement commercial de rogner sur le coût de la production tout en s'assurant une publicité originale, que venait faire ce film à Venise ?

Tournant *Le Rideau Cramoisi* en muet, Alexandre Astruc sut retrouver un style expressionniste proche de celui de Robison, auquel il ajouta une nouvelle dimension par l'emploi en un contrepoint parlé du texte de Barbey. Nous sommes loin, avec *The Thief*,





A gauche : Claude Vermorel, *Les Conquérants Solitaires* ; à droite : André Cauvin, *Bongolo.*

d'une telle recherche. Ses auteurs y passent les cent minutes de leur film à élucider tout problème en supprimant tout bonnement chaque occasion que *pourraient avoir* leurs personnages d'ouvrir la bouche. Formé d'un seul *suspense* commencé dès la publicité de lancement du film et prolongé pendant dix bobines, ce sous-Hitchcock de vingt-septième ordre pourrait avoir comme sous-titre « Parlera, Parlera pas ? » et se borne à reprendre le procédé de René Clair en 1930, ennuyé que le cinéma ait appris à parler à son insu, et interposant une vitre entre le spectateur de *Sous les Toits de Paris* et ses héros pour éviter d'avoir à faire entendre leur dialogue. Mais Clair se rattrapait par l'humour et tout aussi bien se servait du bruit et de la fumée d'une locomotive pour, quelques minutes plus tard, escamoter sa scène de bagarre. *The Thief* n'est que lourdeurs, ennui et prétention. Un homme fuit, traqué par la police. Ce n'est pas un gangster, mais, pour complaire aux lecteurs des journaux du soir, un savant atomiste vendu aux Soviets. Ne parlant à quiconque, il communique avec ses complices par sonneries de téléphones que l'on se garde bien de décrocher et messages écrits. Après avoir évité quelques pièges, dont celui de la vamp, qui menaçait de forcer non sa vertu mais son mutisme obstiné, après une poursuite banale et muette toujours, du bas en haut de l'Empire State Building, le voleur repenti ira se rendre à la police, le film s'arrêtant bien entendu avant qu'il ne se mette à table.

Ray Milland prête son visage grimaçant au voleur. Il est plus mauvais encore que dans ce *Lost Week-End* qui lui valut jadis un Oscar. Une musique détestable et continue accompagne tout le film, tentant de suppléer aux effets dramatiques habituellement demandés au dialogue dans le thriller.

Voilà, de cet art muet qui donna *Potemkine* et la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, la parodie dérisoire qui nous fut montrée.

BONGOLO, LES CONQUERANTS SOLITAIRES, ALGER-LE CAP

Continent en gestation, terre et humanité en voie de perpétuel devenir, informe encore mais que crée, que modèle — bien ou mal — notre époque, l'Afrique est pour le cinéaste et pour le cinéma un domaine quasi vierge. Elle nous a donné, la saison écoulée, l'admirable *African Queen* de Huston. A ce festival qui ouvre une nouvelle saison, elle était présente, sous des pavillons différents, avec trois films : *Bongolo* (10), *Les Conquérants Solitaires* (11) et *Alger-Le Cap* (présenté hors-compétition).

Tournée à l'occasion d'un rallye automobile dont le but était d'ouvrir l'Afrique au grand tourisme, cette dernière bande, encore inédite bien qu'ayant déjà quelques années d'âge, nous fut présentée un matin au Lido d'une manière semi-officielle par le ministre qui, alors en fonctions, en patrona la réalisation. Les instigateurs de cette projection

entendaient, je pense, servir le renom de notre pays. Je crains qu'ils ne le desservirent. Du point de vue purement cinématographique, *Alger-Le Cap* est un documentaire banal, tourné avec de pauvres moyens et sans grande science de l'image, indigne d'une manifestation telle que Venise. On nous demanda, avant projection, de considérer l'effort fourni par l'équipe, le courage et l'acharnement dont elle dut faire preuve pour, en dépit de ce peu de moyens dont elle disposait, mener à bon terme son entreprise. Loin de moi, certes, toute pensée de nier cet effort, d'enlever à Marcelle Goetz, chef de la mission cinématographique, le mérite de cette décoration bien gagnée qu'il lui valut. Mais enfin, que vient faire tout ceci dans une exposition de l'art du film ? Seul y doit compter le résultat non les moyens. Celui-ci étant dérisoire et sans grandeur, *Alger-Le Cap* n'eut pas dû être montré à Venise, et je n'en ai déjà que trop parlé.

Mais autre chose me choque dans ce film : le commentaire benoît dont on l'a affublé. Débité par des voix sans âme, ce texte insipide ne se contente pas d'ôter par le ton patelin habituel en matière de documentaire africain, une bonne partie de leur force à des images authentiques sinon bien choisies.

Il tend aussi à en fausser le sens, par un optimisme de commande (on ne peut croire que ce soit par une pure inconscience) particulièrement odieux lorsque nos cinéastes atteignent, à la fin de leur parcours, cette terre d'humiliation qu'est pour les Africains le Transvaal. Au-dessous de Johannesburg, ville blanche et neuve, aérée de gratte-ciels et de palmes, la caméra nous découvre l'enfer des mines d'or, sur lesquelles repose, au propre et au figuré, la richesse des blancs. Des dizaines de milliers de travailleurs indigènes épuisent une existence sans lueurs en ces galeries qui font songer à la ville basse de *Métropolis* ou à celle imaginée par Prévert et Grimault dans leur *Bergère*, mais plus tristement réelle. Nous voyons ensuite les enclos misérables où, très loin de la ville blanche, on a parqué ces noirs, cabanes sommaires alignées au cordeau en un simulacre de cité. Puis, une arène qui s'emplit aux heures de loisir de la foule immense et haillonneuse des mineurs : au centre, des danseurs professionnels agitent pagnes et masques de fête selon les rythmes anciens. Suprême dérision que cette danse nègre, expression spontanée de la joie de la peur, transe collective où se projette toute la cosmogonie africaine, devenue ici spectacle pour des îlotes noires.

Sur ces images vraies du pays le plus raciste du monde, de cette ville de l'or où des blancs ont fait des Africains une condition plus inhumaine que l'esclavage ancien, un commentaire bon-enfant, aimablement paternaliste, du genre touriste-amusé et officiellement approuvé de par la façon — que j'ai dite plus haut — dont fut présenté ce film à Venise, y donnait à rougir d'être Français, et enlève à *Alger-Le Cap* toute chance d'utiliser le document dont il est constitué à des fins analytiques quelles qu'elles soient, philosophiques, politiques ou sociologiques.

Le refus d'engagement qu'il constitue, qui oblige *Alger-Le Cap* à n'être qu'un documentaire commun, on ne peut en faire le grief à Claude Vermorel, auteur des *Conquérants Solitaires*. Le document brut, l'événement fortuit, Vermorel ne l'a pas même voulu filmer. Mais ce drame dont les protagonistes sont un blanc et une blanche n'aurait pu être réalisé ailleurs qu'en ce Gabon étouffant où il se déroule. L'Afrique est l'âme de ces luttes cruelles où s'affrontent les hommes et la forêt, un homme et une femme, l'amour et la mort, de ce drame de courage, de l'épuisement et de la solitude humaine. Un ciel bas, comme d'étain fondu, y écrase les passions dans une chaleur lourde. La nuit, la magie noire des danses, l'envoûtement de la forêt, les rites millénaires des sacrifices les exaspèrent. Vermorel a su embraser son film à ce feu de l'Afrique. Ses *Conquérants* ne manquent pas de défauts, mais ceux-ci sont en quelque sorte préexistants au film : scénario confus, personnages schématisés, texte exécrable, découpage monotone et comme guindé... En tournant sur place, sans hâte, et dans des conditions qui on s'en doute ne durent pas être faciles, avec un opérateur de très grand talent et des interprètes meilleurs que le texte qu'ils avaient à dire, Vermorel a sauvé son œuvre de l'enfer des films ennuyeux, et lui a donné une vie que l'on sent battre à chaque instant.

Le jury de Venise, pourtant, est resté sourd à cet accent de vérité. En écartant *Les Conquérants Solitaires* de son palmarès, en donnant le prix de la meilleure sélection aux U.S.A. (alors que celle-ci comprenait les pires films du festival) et en le refusant à la France (alors que les trois autres films français étaient primés), il a implicitement placé le film de Claude Vermorel plus bas que *The Miracle of Our Laddy of Fatima* et que *The Thief*, c'est-à-dire plus bas que terre, manifestant ainsi une fois de plus l'inutilité de festivals toujours plus enclins à orner de nouveaux lauriers les gloires déjà consacrées — telle celle de René Clair — qu'à reconnaître les chercheurs aventureux de nouveaux modes d'expression.

Bongolo, film d'André Cauvin, présenté par la Belgique, a été lui aussi ignoré du jury, et, ce qui est plus grave, d'une grande partie de la critique. Il méritait pourtant le prix du conte cinématographique, le prix de la couleur, le prix de la grâce, de la simplicité, le prix de la poésie... mais aucun de ceux-ci n'existe.

Cauvin a signé, il y a quelques années, un reportage de chasses en Afrique, *L'Equateur aux Cent Visages*, puis plusieurs films d'art, dont un au moins remarquable, d'après la poliptyque des frères Van Eyck : *L'Agneau Mystique* de Gand. *Bongolo*, réalisé en Gévacolor au Congo Belge, est son premier grand film, et c'est je crois bien les plus belles couleurs que nous ayions vues depuis *The River*. L'Afrique qu'il nous décrit est celle d'*African Queen*, mais sous un jour cette fois plus philosophique que conradien. Ce n'est pas un récit romanesque qu'a écrit Cauvin, plutôt une fable, un conte à la Zadig où la poésie l'emporterait sur la satire. Un jeune médecin noir, Bongolo, frais émoulu de la Faculté, est chargé de créer un dispensaire dans un village de brousse, demeuré jusqu'alors tout à fait à l'écart de notre civilisation. Seules y régnaient jusqu'à son arrivée les pratiques anciennes, et le sorcier. A l'instigation de ce dernier, les hommes du village contraignent le médecin à la fuite, en brûlant sa case, ses appareils, ses médicaments. Il n'y a pas si longtemps, lui-même eut été tué. Dans le court laps de temps où Bongolo a demeuré dans ce village, un amour est né entre une jeune fille et lui. Pour le rejoindre, elle s'enfuit, et après un long périple dans la brousse, dont le vif récit est un des meilleurs passages du film, le rejoint près de Léopoldville. Bongolo habille de vêtements décents sa sauvage compagne, et lui découvre, au cours d'une poétique promenade où l'on songe à Swift et à Samuel Butler, le monde moderne que symbolisent les navires, les grues, le port, les machines... Arrêtée par la police parce qu'en situation irrégulière, la jeune fille est rendue à sa tribu, à sa famille qui la marie selon les rites anciens et barbares. Au dernier moment, elle s'enfuit à nouveau et retrouve enfin Bongolo.

Cette histoire très morale n'est pas conduite selon la rigueur des procédés narratifs romanesques. Encore bien moins s'agit-il ici de nouer et dénouer une intrigue dramatique. Le film d'André Cauvin est un conte philosophique où les événements sont dépassés par leur signification. L'agencement des épisodes est lâche, la composition sans rigueur, semblable à la suite nonchalante des chapitres de « Candide ». Mais dans l'écriture même du film, dans le vocabulaire et la syntaxe de ces séquences dont chacune peut être isolée de son contexte, quelle aisance et quelle richesse, rares au cinéma ! C'est un contrepoint incessant entre les images de l'Afrique sauvage de la brousse et celle moderne que construit dans les villes notre civilisation, entre le passé et le futur, entre le mal et le bien de la sagesse noire, entre le bien et le mal qu'apporte le progrès venu d'Europe.

A l'épouvantable vision de corps, humains déformés, torturés par obéissance à des règles barbares, réduits par inanition à l'état de squelettes, succède la joie éclatante des danses de la félicité. A côté des tracteurs, des charrues et des voitures de pompiers, instruments pour une vie meilleure que, comme dans « Le Tour du Monde par Deux Enfants », Bongolo explique à son amie l'église où d'horribles cantiques font oublier aux enfants noirs les rythmes qui depuis des millénaires ont accompagné la transmission d'une sagesse liée aux forces vives de la nature, et plus profondément humaine peut-être que la nôtre.

Et sans doute si notre civilisation ne devait apporter au monde noir que cette parodie de liberté, cette misère accrue, cet abrutissement de tout un peuple dont *Alger-Le Cap* nous montre de fugitives images, et dont l'Afrique du Sud n'a pas d'ailleurs le triste privilège, on ne saurait souscrire à l'optimisme du film d'André Cauvin. Mais celui-ci montre ce que nous pouvons donner de meilleur à l'Afrique, et en lui causant le moindre mal.

De même que l'on a dit par contresens de *The River* que le meilleur en était le documentaire sur l'Inde, on dit aussi de *Bongolo* que le pire en est l'histoire. Cela ne serait vrai que si l'auteur avait voulu seulement raconter une histoire. Mais son film n'est pas un roman à thèse. C'est un essai, qui est aussi un plaidoyer pour l'Afrique de demain. Entre le document et la fiction romanesque ou dramatique, le cinéma s'y découvre une nouvelle direction. Il me ravit que les meilleurs instants de ce film attachant soient ceux où le fugitif éclair de la poésie fasse danser, sans motif apparent ni causalité définie, des masques de fête bigarrés ou d'imprévus échassiers humains.

LO SCEICCO BIANCO

Lo Sceicco Bianco (12) est à mon sens le meilleur film de la sélection italienne. C'est aussi le seul film comique de tout le Festival, et ses meilleures séquences, qui touchent au burlesque, sont absolument parfaites. C'est, je crois, la première réalisation de Federico Fellini, qui fut co-scénariste de *Rome Ville Ouverte*, *Païsa* et *Sans Pitié*, et l'auteur-acteur du *Miracle*. A défaut du prix de la mise en scène, qui n'existe pas plus que celui du gag, Fellini méritait pour son *Cheik Blanc* le prix du scénario. L'histoire qu'il nous narre est en effet très originale et fort bien venue. Le film est en outre fort bien joué par un acteur que nous ne connaissions pas encore, Alberto Sordi, si à l'aise dans le rôle du Cheik qu'il semble correspondre à son personnage réel, et Brunella Bovo qui confirme les dons exceptionnels qu'elle avait montrés dans *Miracle à Milan*.

Fellini se montre donc aussi bon directeur d'acteurs que bon scénariste et réalisateur. Les Italiens, cependant, ont fait la petite bouche devant son film. Cela vient, je crois, de ce que le dialogue — qu'en l'absence de sous-titres notre imparfaite connaissance de la langue italienne ne nous permit pas d'apprécier totalement — n'est pas de la même qualité comique que l'élément visuel. Il joue pourtant un rôle important dans certaines scènes, notamment celle de la séduction, où Fellini fait parler son Cheik dans le style même des feuilletons illustrés pour midinettes dont le film est l'ironique satire.

Quoi qu'il en soit, *Lo Sceicco Bianco* nous a fait rire à gorge déployée (et même ceux qui ne comprenaient pas un traite mot du dialogue, ce qui en 1952 mérite un coup de chapeau) et cela seul, dans un Festival voué au bâillement, méritait une récompense.

M.M.

EUROPE'51

Europe'51 (13) de Roberto Rossellini a obtenu ex-æquo un prix international qui n'est pas très défini ; nous l'aurions attribué au sujet, sinon au scénario, dont la noblesse, les buts, disons même les intentions, méritent l'adhésion la plus attentive. *Europe'51* a aussi obtenu, tout en ne l'obtenant pas, le prix pour la meilleure interprétation féminine offert à Ingrid Bergman. Pourquoi la doubler en effet ? Pourquoi enraciner cette ignominie qu'est le doublage (et pour lequel il y a encore trop de complicité de la part de ces confrères qui osent juger un film doublé sans rougir ?) Comment a-t-on pu oublier la « voix » d'Ingrid Bergman dans *Stromboli ?* Une voix qui venait de naître à la langue italienne, voix merveilleuse de profondeur, de vibration intérieure et presque mystique. L'accent ? Mais le scénario l'exigeait, car il s'agit d'une Anglaise venue en Italie. Passons.

A côté des prix, du sujet, du scénario et des intentions, il y a le film. Et le film est à Rossellini. Rossellini. Le metteur en scène dans lequel le cinéma italien a le plus cru, auquel on doit deux œuvres capitales pour notre histoire. Faire état d'une désillusion pour *Europe'51*, cela n'a pas de sens. C'est quelque chose de plus profond, de plus grave. Comment un Rossellini n'a-t-il pas vu le déséquilibre de structure d'*Europe'51 ?* D'aucuns, très malins, affirment : mais le communiste éloquent et le prêtre poltron sont comme ils sont, pour saper ces deux formes d'extrémisme. D'abord, ces malices ne sont pas dans le caractère de Rossellini ; ensuite, il se serait rendu compte tout le premier que non seulement le film, mais la thèse du film se transformerait à son tour en mauvaise propagande. Comment le metteur en scène qui a lancé la camera dans les rues, qui a su choisir des hommes — bons ou méchants — a-t-il pu ainsi se servir d'acteurs — ou de personnages — qui écrasent le film de leur nullité ? Comment a-t-il choisi ce « cousin Andrea » (Ettore Giannini), extrémiste à tête d'intellectuel allemand 1925, aux narines frémissantes et au front dégagé ?

« Le savant prêtre (qui) tente de l'éclairer à la lumière de sa foi » (comme il est dit dans la synopsis où a-t-il trouvé cette figure de crétin laid, et ce torticolis ? Et « George » (Alexander Knox) quand pourra-t-il jamais être pris pour le mari d'Ingrid Bergman ?

Giuletta Masina elle-même, que l'on peut considérer comme une des meilleures vedettes italiennes, finit dans la figuration intelligente. Teresa Pellati est une « Inès » cohérente, humaine, qui pèse dans l'économie du récit.

Certes, il y a Ingrid Bergman dans un rôle d'une beauté exceptionnelle. A la lettre, elle incarne grâce, honnêteté, fidélité, piété. Le film aurait pu être un monologue à elle, *seulement à elle*, et nous aurions cru au film. Il se peut même que les acteurs que nous avons trouvés si mauvais ne le soient pas tout à fait et qu'il leur soit arrivé *à côté* d'Ingrid de devenir de simples larves de personnages. Tout est possible, mais le métier de Rossellini est justement de s'en apercevoir ; sauf si l'intention doit avoir le pas sur la réalisation. Jusqu'à la mort de l'enfant, on sent la main solide du metteur en scène. La petite réception est un extraordinaire morceau de cinéma, ainsi que la mort d'Inès. Puis on dirait que le film lui ait échappé des mains et que chaque fois qu'Ingrid n'est pas en premier plan, des figures de feuilleton sortent des boucles du film, où même le montage se relâche.

Pour supporter *Europe'51*, il faudra sans doute se laisser hypnotiser par la « présence » d'Ingrid Bergman, ce qui est loin d'être impossible. Mais le film voulait *dire* quelque chose et ce quelque chose a été confié à des bègues, et de l'autre à une voix qui n'est pas celle du cœur d'Ingrid.

Rossellini ne sera pas surpris de ne pas être entendu. Souhaitons quand même que *Europe'51* déchaîne des polémiques sans fin. Rossellini pourra ainsi s'expliquer, même par un autre film qui ne sera plus joué par des gens à l'âme sourd-muette, ainsi, ce que le film aurait dû dire sera dit autrement.

L.D.

THE BRAVE DON'T CRY, MANDY

Nul doute qu'il n'y ait quelque injustice dans la déception provoquée par la sélection anglaise, ce tant à Cannes qu'à Venise. Ses qualités étaient difficilement exportables comme certaines bières qui supportent mal le transport. C'est évidemment le cas de The Brave Don't Cry (14) *incroyablement ennuyeux pour un Latin normalement constitué mais dans lequel je vois bien ce que les Anglais trouvent de si estimable. C'est la trans-*



Alexander Mackendrick, *Mandy*.

position sans concessions de la méthode du documentaire reconstitué au film romancé. Ce n'est pas pour rien que Grierson s'est intéressé à cette production. On me dit que le dialogue est admirable dans son réalisme et sa modestie. J'en accepte l'augure, mais Dieu que ce refus de lyrisme dans les bons sentiments, cette pudeur à l'égard de tout effet spectaculaire peuvent être en définitive ennuyeux.

Ce n'est pas le cas de Mandy (15). *Mais au prix il est vrai de concessions regrettables à la plus banale convention sentimentale. La comparaison s'impose avec* La Nuit est mon Royaume *de Georges Lacombe, auquel le film de Mackendrick est sans doute supérieur sur l'essentiel, c'est-à-dire quant à l'utilisation du thème documentaire, ici la rééducation des sourds muets. Les trois ou quatre très bons moments du film ne trichent absolument pas avec leur sujet. Du reste, l'héroïne est une fillette de cinq ans et c'est elle seule qui nous émeut. Les rapports sentimentaux de la mère avec son mari, puis le professeur de sa fille nous laissent absolument froid. Sous ce rapport, le film de Lacombe, moins pur dans l'ensemble, parvenait cependant à lier de manière heureuse et somme toute vraisemblable le documentaire et l'histoire d'amour.*

LA PUTAIN RESPECTUEUSE

La Putain Respectueuse (16) *est le film qui a fait le plus de bruit à Venise. Seule, la moiteur du climat a sans doute empêché certaines discussions de dégénérer en bagarres. On ne saurait rendre les points de suspension du titre et la campagne électorale américaine seuls responsables d'un scandale que ni la direction démocrate chrétienne du Festival ni surtout les auteurs du film n'avaient certes prévu.*

On saisira la cause profonde de la querelle en sachant que même de jeunes Américains peu soupçonnables de chauvinisme républicain comme notre ami Curtis Harrington revendiquaient l'application de la clause d'injure à nation amie prévue dans le règlement du Festival. Ces Américains sont pourtant ceux-là même qui ont fait à la pièce de Sartre le succès que l'on sait à New York et en Californie. Or, non seulement le film n'aggrave pas la thèse de la pièce mais il en atténue sensiblement le dénouement. Ajoutons, pour être juste, que les Américains n'étaient pas seuls scandalisés et que beaucoup d'autres



Marcel Pagliero, *La Putain Respectueuse* : Barbara Laage et Walter Bryand.

étrangers partageaient leur indignation, à qui la pièce de Sartre n'était cependant pas inconnue.

Or, les disputes portaient presque toutes, en fin de compte, sur le fond. Tout se passait donc comme si les mêmes personnages, les mêmes faits, les mêmes thèses politiques ou morales étaient devenues fausses ou excessives, à tout le moins intolérables, en passant de la scène à l'écran. Mais je suis convaincu d'autre part (et le succès du film dans ses quelques sorties provinciales semble bien me donner raison) que le phénomène n'a pris cette ampleur que devant un public non français. Pourquoi ?

Eh bien me semble-t-il pour deux raisons concordantes. L'une générale, l'autre particulière qui éclairent singulièrement les rapports du théâtre et du cinéma. Une pièce, c'est d'abord un texte, c'est-à-dire une abstraction, un jeu d'idées. Elle ne vous atteint pas par les sens mais d'abord par l'intelligence. D'autre part, La Putain Respectueuse *montée à New York est bien toujours la pièce de Sartre, mais* interprétée *par des acteurs américains, mise en scène par des Américains pour des Américains.*

Entre cette abstraction qu'est le texte et le spectateur s'interpose donc un jeu de prisme qui colore la réalité finale.

C'est un lieu commun de rappeler la puissance de l'image cinématographique par rapport à l'écriture. Il faut pourtant bien la constater dans des cas comme celui-ci. En dépit d'une relative pudeur qui reste bien en deçà de ce que le texte autorisait les réalités admises dans la pièce comme un pur conflit théâtral, un jeu de forces imaginaires, deviennent ici choquantes dès qu'elles affectent le spectateur dans ses passions morales ou politiques, alors qu'au théâtre il s'intéressait surtout à leurs rapports, il est tout à coup requis ici par leur réalité même. Mais surtout l'existence du film fixe cette réalité dans une interprétation donnée une fois pour toutes et cette interprétation conçue en France pour un public français n'est assimilable pour un étranger, même non Américain, qu'au prix d'une grande ignorance ou d'un grand effort critique.

Il va de soi que l'action se passant en Amérique, sa représentation dans un studio français est d'avance fausse et conventionnelle. C'est le reproche massif sous lequel on a voulu écraser le film en évoquant accessoirement le ridicule de Hollywood quand il prétend restituer la vie française. Mais cette critique primaire ne réside pas à la réflexion



René Clair, *Les Belles de Nuit* : Gerard Philipe, Magali Vandel.

*dans la mesure, premièrement, où l'on n'applique pas le reproche à Sartre, coupable à ce compte tout autant dans le choix de son sujet. Deuxièmement parce que Hollywood n'est ridicule qu'autant qu'il prétend en effet à une représentation fidèle sans conscience de son impuissance. Mais il n'est ridicule ni dans le cas d'*An American in Paris *ni dans celui de* Monsieur Verdoux *parce que la représentation s'y fait admettre comme une convention. Il est évident que telles ont été les intentions de Pagliero.*

Malheureusement telle est la puissance du réalisme cinématographique que tous les spectateurs étrangers n'ont pu faire cet effort critique sur leur propre perception. Mais il serait évité à la plupart des spectateurs français dans la mesure où la convention américaine de Pagliero est une interprétation française de l'Amérique à travers les films américains, lesquels sont déjà eux-mêmes une convention par rapport à la réalité américaine.

LES BELLES DE NUIT

Imaginez avec moi que la Fédération Internationale des Archives du Film ait décidé de construire un blockaus à l'épreuve de la bombe atomique pour permettre à nos petits enfants ou aux martiens de retrouver en bon état les chefs-d'œuvre du cinéma antérieurs à la désintégration de toute pellicule. Malheureusement et quoique d'une dimension supérieure à celle de la fameuse baignoire d'Henri Langlois (aussi célèbre que celle de Marat), le blockaus en question ne peut encore contenir qu'un volume de pellicule assez limité et il ne faut pas songer à y conserver plus d'un film de chacun des grands metteurs en scène. Le président de la F.I.A.F.. vient donc demander à René Clair de désigner lui-même celui de ses films le plus représentatif de l'ensemble de son œuvre.

Le choix est aussi difficile que cruel ! Pour en sortir, l'auteur du Million *et de* A nous la Liberté *s'avise alors de la solution la plus élégante : réaliser exprès un nouveau film qui serait une synthèse de toutes ses inventions cinématographiques. La quintescence de son style, c'est* Les Belles de Nuit (17).

De ces Belles de Nuit, *on peut en effet dire qu'il est le chef-d'œuvre de René Clair dans le sens artisanal du mot, celui des compagnons charpentiers. L'auteur y accumule à plaisir les problèmes de scénario et de mise en scène auxquels il a jadis apporté une*

solution élégante mais qu'il résoud ici avec un rien d'ironie supplémentaire dans l'aisance et la maîtrise. René Clair est venu au cinéma quand celui-ci commençait à prendre conscience de son existence et l'on sait le parti qu'il a tiré d'un retour systématique aux primitifs du muet : aux trucages et aux poursuites en particulier. Mais ici c'est à René Clair considéré comme le primitif de lui-même que par une sorte d'ironie au second degré il emprunte tous les ressorts de sa mise en scène. C'est ainsi que la stylisation du décor des rêves vient directement des tulles et des toiles peintes en camaieu gris clair de Meerson dans Le Million *et* A Nous la Liberté. *Mais l'emprunt le plus net de l'auteur à lui-même réside dans le traitement du son et l'emploi de ce qu'on pourrait nommer par comparaison à la technique du contre-feu dans les incendies de forêt le contre-son. Il donne lieu à des gags assez brefs surtout dans* Sous les Toits de Paris *et* Fantôme à Vendre. *Mais sa forme n'est pas toujours celle qui est adoptée ici : il ne s'agissait le plus souvent que de nous empêcher d'entendre un dialogue grâce à un obstacle naturel comme une porte vitrée ou une fenêtre fermée. Dans* Les Belles de Nuit *l'idée est poussée plus loin : quand le héros veut parler, un bruit formidable (moteur, marteau, perforateur) couvre sa voix et lui oppose un mur de son. Ainsi l'excès du son rend le cinéma au silence. L'acteur redevient muet comme une carpe dans cet aquarium de bruit.*

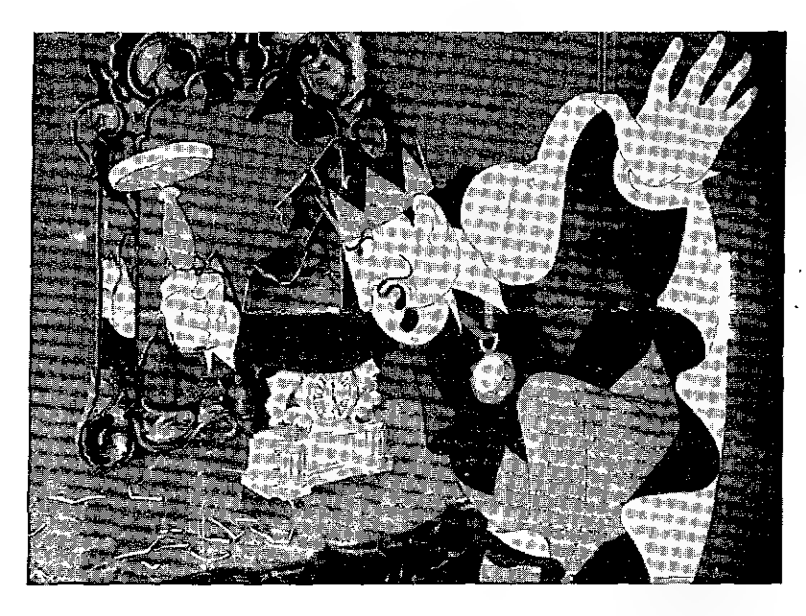
Ces remarques ne sont pas forcément restrictives, au contraire. D'abord parce que René Clair a bien le droit de faire... du René Clair, mais aussi parce qu'elles supposent de la part de l'auteur du Million *une intelligence peu commune de la création cinématographique. En effet la critique larmoyante et absurde qui consiste à reprocher à l'auteur de* Monsieur Verdoux *de ne pas refaire* Le Pèlerin *ou à celui de* The River *d'avoir trahi* La Règle du Jeu *ignore cette évidence psychologique : que Chaplin ne pourrait plus faire* La Ruée vers l'Or *en* 1952 *pas plus que Renoir* Boudu Sauvé des Eaux. *C'est peut-être justement le malheur de Carné de ne pas sortir de lui-même. Combien de metteurs en scène parmi les plus grands (Stroheim, Gance, etc...) ont disparu du jeu cinématographique parce que la répétition leur était interdite et l'évolution impossible. René Clair était sans doute le seul metteur en scène au monde capable de répéter avec la lucidité et l'ironie, pour tout dire avec l'intelligence, nécessaire à la réussite de l'opération.*

Ce qu'on peut seulement craindre c'est que tant d'intelligence ne soit aussi une limite. Nous avons certes moins d'admiration mais peut-être plus d'estime pour les risques pris par René Clair dans La Beauté du Diable. *Et* Le Silence est d'Or *constituait dans l'œuvre de son auteur une réelle nouveauté, sous certains aspects au moins. Ce n'est pas aux* Belles de Nuit *qu'on pourrait appliquer l'inquiétude sereine de Renoir en quête de son propre devenir tel qu'il l'exprimait dans sa lettre aux* CAHIERS DU CINÉMA (1). *Certes on peut admettre que René Clair ait éprouvé le besoin de faire le point avec lui-même, de liquider son passé, d'en finir avec René Clair. Mais tout le problème est là. Nous l'attendons à son prochain film.*

LA BERGERE ET LE RAMONEUR

Nous reviendrons peut-être d'autre part sur les incidents juridiques soulevés par La Bergère et le Ramoneur (18) *mais les choses étant ce qu'elles sont, la projection du film à Venise contre le gré des auteurs n'aura pas eu, à notre avis, que des inconvénients. Il se peut que le producteur ait cru y trouver son compte mais Grimault et Prévert y ont gagné la possibilité de se défendre mieux que sur le principe du droit d'auteur. Car enfin les principes sont les principes et ce n'est assurément pas ici que nous contesterons le droit du réalisateur sur son œuvre mais si Monsieur Lou Bunin était venu protester parce que la production avait coupé un plan dans* Alice au Pays des Merveilles *et que nous eussions mobilisé le ban et l'arrière-ban de notre indignation en sa faveur sans voir le film, nous aurions eu bonne mine. Certes, Paul Grimault n'est pas Lou Bunin : on peut lui faire un peu plus de crédit mais enfin toute son*

(1) On me demande... CAHIERS DU CINÉMA, numéro 8.



Paul Grimault, *La Bergère et le Ramoneur.*

œuvre n'est pas d'un bonheur égal, La Bergère et le Ramoneur *aurait pû être une entreprise honorablement ratée. Jusqu'à ce qu'il soit permis de juger sa pièce, les protestations des auteurs auraient pû passer pour un plaidoyer pro domo.*

Nous savons maintenant qu'il n'en est rien et que La Bergère et le Ramoneur *mérite d'être défendu sans réserve. Peut-être l'œuvre n'a-t-elle pas l'égal bonheur, la parfaite unité poétique du* Petit Soldat. *Le problème du scénario de long métrage en dessin animé reste encore après elle partiellement posé, mais il restait plus encore après Walt Disney et les auteurs se sont volontairement privés ici de certaines facilités dramatiques. La continuité du récit procède moins des articulations de l'intrigue que de subtils enchaînements poétiques où se retrouvent transposés par l'image les thèmes et la manière de Prévert. Il est troublant de constater par exemple la permanence d'un thème qu'on aurait pu croire inséparable de réalisme cinématographique, celui de la banlieue et qui révèle ici sa véritable valeur métaphorique. A l'univers du Roi méchant, à son palais truqué, à la ville de marbre somptueuse et vide comme un tableau de Chirico s'opposent les quartiers souterrains où le soleil ne pénètre jamais mais où chante l'aveugle qui croit à la lumière. On pense à l'Aubervilliers du* Jour se lève, *au Murano des* Amants de Vérone *et l'on comprend mieux quels symboles de la condition humaine Prévert poursuivait dans les cercles de l'enfer suburbain. Si l'on doutait encore que le « réalisme noir », dont Prévert fut à travers Carné le principal promoteur, ait été essentiellement une aventure poétique, on en aurait ici confirmation.*

Quant à la manière de conduire l'histoire, elle est celle-là même des poèmes de Prévert, un peu plus logique sans doute car l'image même dessinée pèse d'une réalité plus lourde que le mot mais, mutatis mutandis, les évènements s'engendrent l'un l'autre, non point tant d'après leur vraisemblance objective que selon de secrètes affinités formelles, de même que dans la poésie de Prévert les mots appellent les mots sans que leurs jeux poétiques puissent être réduits au seul calambour ; cette fiente de l'esprit qui vole, tombe ici sur la tête d'un roi, elle est d'abord la force d'un oiseau.

On croit un moment pouvoir faire sur La Bergère et le Ramoneur *les réserves qu'il est séant de formuler aujourd'hui sur la poésie de Prévert. On se dit que l'œuvre est un peu plus littéraire, qu'il y a une disproportion sinon une discordance choquante*

entre l'énorme labeur du dessin animé, les capitaux qu'il engage, l'immensité du public qu'il vise, et l'humeur anarchiste de Prévert, son humour grinçant et mineur, que la même inspiration agréable ou tolérable dans les dimensions d'un épigramme ou d'une chanson, tourne à l'escroquerie quand elle prétend à remplir l'espace physique et spirituel d'un dessin animé de long métrage. Peut-être ne songerai-je à cette opinion quand nous serons au dixième 2.000 mètres de Prévert et Grimault et qu'il faudra réagir là contre. Pour le moment je vois au contraire ce que le dessin animé y gagne et Prévert accessoirement. La minceur dramatique du scénario m'a fait croire d'abord qu'il n'était qu'une jolie idée démesurément distendue. Bien au contraire la matière neuve du dessin animé nourrit une poésie qui sans elle resterait mineure. Je veux dire que si La Bergère et le Ramoneur *n'avait pu être réalisé et que Prévert eût publié le scénario dans son prochain recueil nous n'aurions qu'une piécette « bien prevertienne » de plus : une jolie bulle de savon là où la lente sédimentation de l'image laisse une perle autour des mots prétextes. Ainsi la cantine des sept merveilles du monde anonnée par les oisillons :*

Question : Quelles sont les 7 merveilles du monde ? »

Réponse : « Les 7 merveilles du monde sont :

La Terre est ronde
La Mer est profonde... »

Là se plaçait le ballet comique que Grimault se plaint qu'on ait supprimé. Je crois qu'il ne suffit pas d'invoquer le talent de Prévert pour expliquer la réussite de ce court poème de la banalité (plus loin un gondolier se contente de chanter « amour, toujours, amour, toujours, toujours, amour »), il fallait encore qu'y réponde l'écho de l'image.

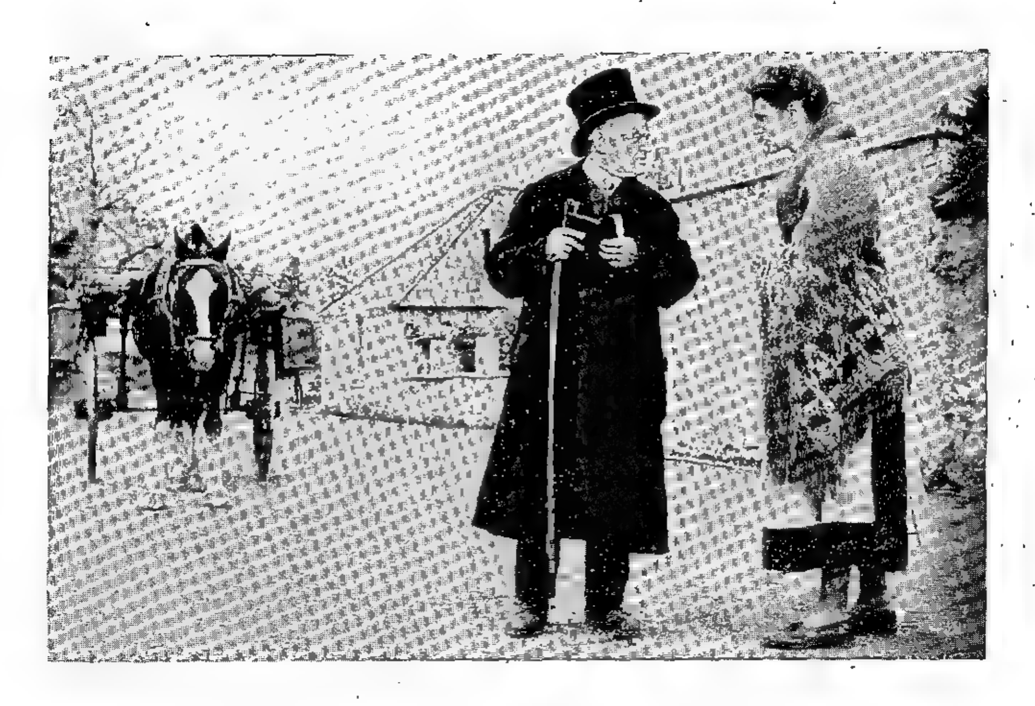
A. B.

THE QUIET MAN

Dans la production américaine actuelle, *The Quiet Man* (19) est une sorte de scandale et de mauvais exemple. Les « grosses » maisons de Hollywood n'en voulaient pas à Venise et il a fallu accepter leurs « grandes » productions pour l'avoir au programme. Mais la qualité de *The Quiet Man* ne pouvant plus être cachée, ces producteurs intelligents — que je signale aux producteurs français qui « tirèrent dans les pattes » de *Jeux Interdits* et des *Conquérants Solitaires* pour placer cet ignoble *AdorablesCréatures* — ont préféré l'utiliser pour leur prestige, au point de faire coïncider leur réception avec la soirée de John Ford.

The Quiet Man a dû hanter Ford pendant des années. Jamais film ne m'a donné une telle impression d'élaboration secrète, de charge intérieure et longuement accumulée. Les souvenirs de son enfance irlandaise ont dû l'inspirer à chaque image ; « souvenirs », c'est-à-dire images décantées, à peine floues, tendrement enjolivées. Un détail suffit à souligner les espoirs que Ford a placé dans son film : le protagoniste de *The Quiet Man* porte son prénom, Sean (Ford s'appelle en réalité Sean O'Fearna).

Nous ne comptions plus les déceptions que nous avait donné l'œuvre récente — et parfois ancienne — de John Ford. Inégalité et sénilité s'en partageaient l'origine. Nous nous méfions donc d'un nouveau film, en technicolor, où l'Irlande était inévitablement mêlée au studio californien. Heureusement, une comédie ravissante se greffe sur un conte violent à souhait, où l'humour, l'amour, l'ironie, la force brutale, la cupidité et la force d'âme se mêlent étrangement. Un fragment de cinéma expressionniste se glisse même dans les verts pâturages d'Erin, un morceau court et admirable placé sous licence rationnelle.



John Ford, *The Quiet Man* : Barry Fitzgerald, Maureen O'Hara.

Ford a été très sévère dans le montage définitif de *The Quiet Man*. J'ai eu en main le scénario original et le découpage final : ce metteur en scène qui adore le succès et qui n'est plus jeune, a eu le courage de couper une *centaine* d'effets, avec un critère évident : leur facilité. N'importe quel réalisateur à grand public les aurait accueillis avec joie ; Ford a su les écarter et s'en tenir à un dialogue vert et exquis, où les archaïsmes gaëliques se mêlent à un léger « slang » d'émigrant.

La finesse du récit en est accrue ; rien n'égale la peinture des personnages (Barry Fitzgerald est plus vrai que nature et pour la première fois on découvre de l'intelligence et du charme à Maureen O'Hara), la tendresse de chaque nuance (je ne parle pas de la couleur, pourtant « soignée » en Angleterre), l'élan final qui secoue le village, réveille les mourants et emporte le public.

Je ne vois que deux reproches à faire à *The Quiet Man :* la langue en est *trop* savoureuse pour un dialogue de film. J'avoue que j'ai saisi bien plus tard le sens d'une phrase disant (à la lettre) « il y aura des perruques sur les prés » et qui faisait allusion simplement à une bagarre qui allait suivre.

Le second reproche s'adresse à une scène hollywoodienne (un baiser sous l'orage, dans un cimetière à entrelacs construit sur un plateau), peut-être voulue dans les dosages de Ford, autant que de roses rouges sur des meubles en acajou, dans la maison d'une rouquine.

Dans le rythme du conte, ce sont là deux fausses notes noyées dans des accords autrement sonores. C'est l'inévitable marque de fabrique « made in California ».

LEONARDO DA VINCI

Le retour de Luciano Emmer — un retour qui est une parenthèse — au documentaire ne pouvait pas passer inaperçu. *Léonardo Da Vinci* (20), tryptique consacré à la vie et à l'œuvre de Léonard de Vinci, à l'occasion du Ve Centenaire, est réalisé dans le style rigoureux et donc poétique auquel il nous a habitué depuis *Il Figlio dell'Uomo* (Giotto) et qui n'a connu que l'exception d'une Venise coctienne pour romantiques en retard.

L'œuvre est articulée de façon à être *un* tout et à la fois *trois* essais. Elle fait éclater dans la nature — Toscane, Lombardie, Loire — le génie de Léonard, avec une intimité parfois insoutenable. Le moindre croquis de Léonard s'anime à l'écran d'une vie nouvelle, presque magique. Dans la somme que le cinéma seul pouvait donner, Léonard prend figure de dieu, sans rhétorique et sans emphase. Sa grandeur découle simplement de son visage et de ses machines, de ses vierges et de son écriture, de l'amour qu'il apportait à la vie et de ses « secrets » universels.

Nous devons à Emmer ce film admirable (qui obtint le Grand Prix malgré une copie décapée !), mais le mérite de l'exécution appartient à Arcady, exécution inspirée autant que la structure de ce *Léonard*. Il reste à tourner « Léonard de Vinci *peintre* » que le film d'Emmer esquisse à peine. N'attendons pas que *la Cène* de Milan aît disparu dans la lumière.

L. D.

●

(1) JEUX INTERDITS, film de RENÉ CLÉMENT. *Scénario :* François Boyer. *Adaptation :* Jean Aurenche, Pierre Bost, René Clément. *Dialogues :* Jean Aurenche, Pierre Bost. *Images :* Robert Julliard. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Brigitte Fossey, Georges Poujouly, Lucien Hubert, Suzanne Courtal, Louis Saintève. *Production :* Robert Dorfmann pour Silver Films, 1951. *Distribution :* Les Films Corona.

(2) LA VIE DE O-HARU, FEMME GALANTE, film de KENJI MIZOGUCHI. *Scénario :* Saikaku Ibara. *Images :* Yoshimi Kono. *Musique :* Ichiro Saito. *Interprétation :* Kinuya Tanaka, Ichiro Sugai, Tsukie Matsuura. *Production :* Shintoho, 1952.

(3) SOMMARLEK, film d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Herbert Grevenius et Ingmar Bergman. *Images :* Gunnar Fisher. *Musique :* Erik Nordgren. *Interprétation :* Maj Britt Nilson, Birger Malmsten, Alf Kjellen, Georg Funkquist. *Production :* A.B. Svensk Filmindustri, 1952.

(4) THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST, film d'ANTHONY ASQUITH, d'après la pièce d'Oscar Wilde. *Images :* Desmond Dickinson. *Musique :* Benjamin Frankell. *Décors :* Carmen Dillon. *Interprétation :* Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, Joan Greenwood, Margaret Rutherford, Dorothy Tutin. *Production :* Anthony Asquith, 1952.

(5) CARRIE, film de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Ruth et Augustus Goetz, d'après le roman « Sister Carrie » de Théodore Dreiser. *Images :* Victor Milner. *Musique :* David Raskin. *Interprétation :* Laurence Olivier, Jennifer Jones, Miriam Hopkins, Eddie Albert. *Production :* Paramount, 1952.

(6) IVANHOE, film de RICHARD THORPE. *Scénario :* Roger Furse, d'après le roman de Sir Walter Scott. *Images :* F.A. Young. *Musique :* Miklos Rozsa. *Interprétation :* Robert Taylor, George Sanders, Robert Douglas, Elizabeth Taylor, Joan Fontaine. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

(7) DEATH OF A SALESMAN (MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR), film de LASLO BENEDEK, d'après le drame d'Arthur Miller. *Images :* Frank Planer. *Musique :* Alex North. *Interprétation :* Frederic March, Mildred Dunnock, Kevin Mac Carthy. *Production :* Stanley Kramer-Columbia, 1952.

(8) PHONE CALL FROM A STRANGER (APPEL D'UN INCONNU), film de JEAN NEGULESCO. *Scénario :* Nunnally Johnson, d'après le roman de I.A.R. Wylie. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* Bette Davis (Marie Hoke), Shelley Winters (Binky Gay), Gary Merrill

(David Trask), Michael Rennie (Dr. Fortness), Keenan Wynn (Eddie Hoke). *Production :* 20 th Century Fox, 1952.

(9) THE THIEF (LE VOLEUR), film de LEO POPKIN et RUSSEL ROUSE. *Scénario :* Clarence Greene et Russel Rouse. *Images :* Sam Leavipp. *Musique :* Menschel Gilbert. *Interprétation :* Ray Milland, Rita Gam. *Production :* United Artists, 1952.

(10) BONGOLO, film d'ANDRÉ CAUVIN. *Images :* Roger Fellous. *Production :* André Cauvin, 1951.

(11) LES CONQUERANTS SOLITAIRES, film de CLAUDE VERMOREL. *Scénario, dialogues :* Claude Vermorel. *Images :* Jean Bourgoin. *Décors :* Robert Giordani. *Interprétation :* Claire Maffei, Alain Cuny, André Simon. *Production :* Seine Productions. 1950.

(12) LO SCEICCO BIANCO (LE CHEIK BLANC), film de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini. *Images :* Arturo Gallea. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Brunella Bovo, Alberto Sordi, Giulietta Masina, Leopoldo Trieste. *Production :* P.D.C., 1952.

(13) EUROPE'51, film de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario :* Rossellini, Pannunzio, De Feo, Perilli, Pietrangeli. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina. *Production :* Ponti-De Laurentiis, 1952. *Distribution :* Lux Films.

(14) THE BRAVE DON'T CRY (LES BRAVES NE PLEURENT PAS), film de PHILIP LEACOCK. *Scénario :* Montagu Slater. *Images :* Arthur Grant. *Interprétation :* John Gregson, Meg Buchanan, John Rae. *Production :* Groupe 3, 1952.

(15) MANDY, film d'ALEXANDER MACKENDRICK. *Scénario :* Nigel Balchin et Jack Whittingham. *Images :* Douglas Slocombe. *Musique :* William Alwyn. *Interprétation :* Phyllis Calvert, Jack Hawkins, Terence Morgan, Mandy Miller. *Production :* Michael Balcon-Ealing Studios pour la J. Arthur Rank Organisation, 1951.

(16) LA PUTAIN RESPECTUEUSE, film de MARCELLO PAGLIERO, d'après la pièce de Jean-Paul Sartre. *Adaptation, dialogues :* Jean-Paul Sartre, Marcello Pagliero, Alexandre Astruc, Jacques-Laurent Bost. *Images :* Eugène Shuftan. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Barbara Laage, Ivan Desny, Walter Bryant, Marcel Herrand, *Production :* Georges Agiman-Artès Films, 1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

(17) LES BELLES DE NUIT, film de RENÉ CLAIR. *Scénario, dialogues :* René Clair. *Images :* Armand Thirard. *Décors :* Léon Barsacq. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Magali Vandel, Marylin Bufferd, Paolo Stoppa. *Production :* Franco-London-Film, 1952. *Distribution :* Gaumont.

(18) LA BERGERE ET LE RAMONEUR, film de PAUL GRIMAULT. *Scénario :* Jacques Prévert. *Musique :* Joseph Kosma. *Production :* Les Gémeaux, 1952.

(19) THE QUIET MAN (L'HOMME TRANQUILLE), film en technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* Frank Nugent et Maurice Walsh. *Images :* Winton C. Hoch. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* John Wayne, Maureen O'Hara, Victor Mac Laglen, Barry Fitzgerald. *Production :* Republic Pictures, 1952. *Distribution :* Les Films Fernand Rivers.

(20) LEONARDO DA VINCI (LEONARD DE VINCI), film en Gevacolor de LUCIANO EMMER. I. Léonard de Vinci. II. Le Génie de l'homme. III. La Puissance de l'homme. *Images :* André Thomas, Harispe, sous la direction d'Arcady. *Musique :* Roman Vlad. *Texte français :* Marcel Brion. *Texte italien :* Lionello Venturi. *Production :* Simon Schiffrin-Flag Film Cinéart, 1952.



L'un des films les plus inattendus de la Biennale : *Gengis Khan* de Lou Salvador.

LAURIERS VÉNITIENS

La soirée finale du Festival s'est ouverte sur ces mots de M. Petrucci :

« Le jury du XIIIe Festival de Venise, en conformité avec la décision de la Délégation française, a pris acte que le film de René Clair *Les Belles de Nuit* a été placé hors concours, et désire, avant tout, exprimer un remerciement public à René Clair pour avoir accepté l'invitation du Comité des Experts du Festival qui ont voulu ainsi assurer à la manifestation vénitienne la première mondiale de son film.

« René Clair, un des maîtres auxquels le cinéma doit d'être un art, avait participé avec *A Nous la Liberté* au premier Festival de 1932. Au moment où le Festival a vingt ans, Il a voulu être présent avec une œuvre où l'on retrouve les éléments typiques qui caractérisent, dès les premiers films, sa personnalité de metteur en scène : encouragement et augure pour les énergies nouvelles qui s'affirment dans l'art du cinéma ».

LE PALMARES

Après les applaudissements rituels et les prises de vues des actualités, le calme rétabli, M. Petrucci revint au micro et commença la lecture du palmarès par ces mots : « Le Jury du XIIIe Festival, composé, etc..., réuni dans les séances du, etc..., décide d'attribuer les prix suivants :

Le Lion d'Or de Saint-Marc, Premier Prix du Festival de Venise, au metteur en scène René Clément, pour le film *Jeux Interdits* (producteur : Robert Dorfmann) : « Pour avoir su élever, par une pureté lyrique singulière et par une force expressive exceptionnelle, l'innocence de l'enfance au-dessus de la tragédie et de la désolation de la guerre ».

Prix internationaux « ex-æquo » : *The Quiet Man* (*L'Homme Tranquille*), de John Ford (U.S.A.), pour la maîtrise avec laquelle il a su donner l'expression gaie et pittoresque de son Irlande, surtout dans la séquence finale. — *Küshoka Ichidaïonna* (*La Vie de O'Haru, Femme Galante*), de Kenji Mizoguchi (Japon), pour l'exquise sensibilité avec laquelle il a su faire revivre le monde féodal japonais autour de la vie d'une femme. — *Europe 51*, de Roberto Rossellini (Italie), pour avoir voulu s'attaquer à quelques thèmes de l'égarement moral de notre temps.

Prix de la meilleure sélection nationale : aux Etats-Unis, pour avoir présenté l'ensemble le plus varié, reflétant les différents aspects et les tendances de leur production.

Prix de l'interprétation masculine : Frederich March, pour *Death of A Salesman* (U.S.A.) (Coupe Volpi).

Prix du scénario : Nunnally Johnson, pour *Phone Call from a Stranger* (U.S.A.).

Prix du décor : Carmen Dillon, pour *The Importance of Being Earnest* (Grande-Bretagne).

Prix de la musique : Georges Auric, pour *La Putain Respectueuse* (France).

Prix de l'interprétation féminine (Coupe Volpi) : n'a pu être décerné à Ingrid Bergman car elle était doublée dans *Europe 51*.

Prix de la photographie : non attribué.

Prix spéciaux du Jury : *Mandy*, d'Alexandre Mackendrick, pour avoir exprimé remarquablement et avec émotion le problème de l'éducation des sourds-muets. — *La Bergère et le Ramoneur*, de Paul Grimault, dessin animé en couleurs (France), pour la grâce et la saveur avec laquelle sont, pour la première fois, introduits dans un dessin animé de long métrage les éléments propres à la tradition de culture et d'expression européennes.

Prix de la critique (Fipresci) : *Les Belles de Nuit*, de René Clair. — *La Bergère et le Ramoneur*, de Paul Grimault (mention).

Prix de l'O.C.I.C. : *The Quiet Man*, de John Ford. « Bien qu'aucun des films présentés au Festival ne corresponde exactement à la définition du Prix de l'O.C.I.C., le jury rend hommage à la noblesse d'inspiration qui caractérise plusieurs d'entre eux, et tient à souligner la qualité humaine et la santé morale qui se dégagent du film de John Ford ».

Prix de la critique italienne : *The Quiet Man*, de John Ford.

RÉTROSPECTIVE (1908-1934) DU CINÉMA ITALIEN A VENISE

par

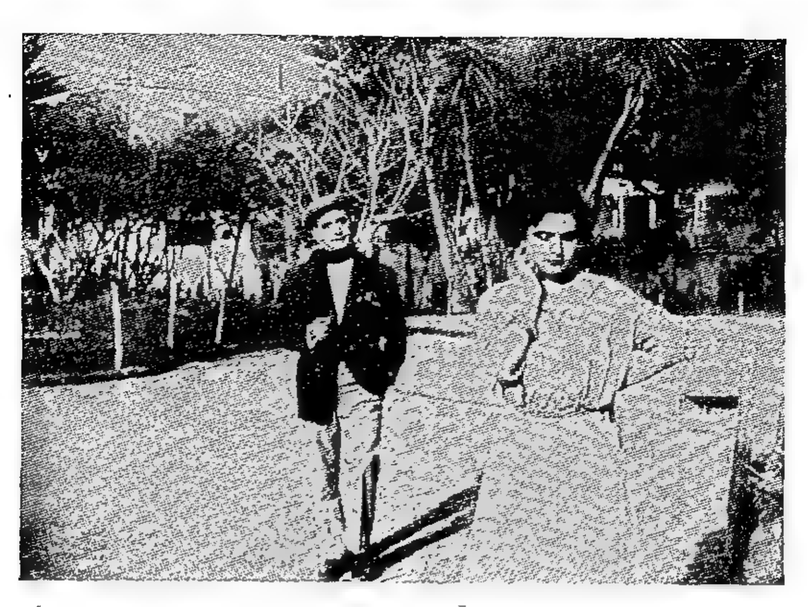
Lo Duca

Jean George Auriol commença il y a dix ans à faire connaître le cinéma italien à l'étranger. Nino Frank vient d'achever cette « préface » au cinéma italien contemporain avec la subtilité et l'humour qui le distinguent (1). Il n'y a plus que les historiens subjectifs (si j'ose dire) qui puissent croire que le « néo-réalisme » est né... ex novo. Bazin, à Venise, non seulement fut surpris par *La Nave* (1920), mais aussi par Petrolini (1930); que son témoignage puisse servir à ceux qui continuent à écrire l'histoire sur les lacunes de leur culture cinématographique.

Désormais, l'histoire du cinéma italien n'est plus le domaine des initiés. Mme Prolo a publié le premier tome de son œuvre sur le cinéma muet (2), qui a été parfaitement utilisée par Georges Sadoul dans son dernier volume (3), ce qui donne aux thèmes de M. A. Prolo une audience internationale. Luigi Rognoni aussi, avec l'autorité que lui confère la direction de la Cinémathèque italienne, a rendu sa place au cinéma de son pays (4), tandis qu'un numéro spécial de la Revue du Centre Expérimental était consacré à la période 1915-1925 (5). Mais tout cela serait bon pour « ma » Bibliothèque Internationale, tandis que la XIII[e] Mostra a permis mieux aux amis de la Onzième Muse (D'Annunzio *dixit*) : une culture directe, sans intermédiaires, si savants soient-ils, par un « corpus » de projections admirablement organisé et où la fantaisie a été strictement limitée à l'intérieur de l'écran.

Il serait trop long à la lecture d'énumérer ce fond; je me bornerai à indiquer les grandes découvertes. *Assunta Spina* (1914) est sans doute la grande révélation (6) de la

(1) Nino Frank, *Cinema dell'Arte*, Paris.
(2) Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, 1, Milan.
(3) Georges Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma 3,1 : le Cinéma devient un art* (1909-1920), Paris.
(4) Luigi Rognoni, *Cinema muto*, Bianco e Nero, Rome.
(5) *Bianco e Nero*, numéro spécial (7-8) consacré au cinéma italien 1915-1925, juillet-août 1952.
(6) Mise en scène : Gustavo Serena, d'après le roman de Salvatore Di Giacomo. Images : Alberto G. Carta. Interprétation : Francesca Bertini, Carlo Benetti, Gustavo Serena, Alberto Collo (Cæsar Film, Rome).



Gustavo Serena, *Assunta Spina* (1914) : Francesca Bertini et Alberto Albertini.

Retrospettiva : réalisme et néo-réalisme, intimisme et expressionnisme qu'attendiez-vous pour vous faire connaître ? Et Francesca Bertini avait dix-huit ans...

I Topi Grigi (Les souris grises) d'Emilio Ghione (Za-la-Mort) rétablissent l'équilibre des valeurs dans l'histoire franco-américaine des « serials » populaires, auxquels le cinéma doit sans doute sa popularité et son mythe (1).

Fabiola (1918) nous frappe par la richesse de son contenu cinématographique (nous sommes loin du roman du cardinal Wiseman, dont personne n'a jamais pu dépasser la 16e page). Nous avons vu, en noir, le plan qui deviendra blanc dans *Le Trésor d'Arne* : le cortège de mort. (2).

André Deed, Ferdinand Guillaume et Marcel Fabre (films comiques 1910-1912) prouvent combien la collaboration des deux cinémas : italien et français est ancienne, et sa réussite dans le comique. *Les Aventures extraordinaires de Saturnino Farandola* (1915) nous rendent un Robida surprenant (3).

Cenere n'est pas seulement un document pour Eleonora Duse (qui en fut « accablée »), mais une pièce à méditer (4). L'intelligence, même issue du théâtre, domine le faux théâtre des nouveaux mimes de l'écran (lire : Febo Mari, le seul acteur qui nous fasse rire).

La Nave est un « film d'art » très ambitieux où toutes les recettes futures sont inscrites et déjà exploitées (5). On y utilise d'Annunzio et son verbe, Marussig et ses décors; et hélas ! le pathos osseux de Ida Rubinstein. Torcello supporte tout.

---

(1) Mise en scène de Emilio Ghione. Images : Cesare Cavagna. Sujet de Pio Vanzi (en 8 épisodes). I. *I Topi Grigi,* II. *La Tornade,* III. *Le Repaire.* Interprétation : K. Sambucini (Za-la-Vie), E. Ghione (Za-la-Mort).

(2) Scénario de Fausto Salvadori. Mise en scène : Enrico Guazzoni. Interprétation : Elena Sangro. (Palatino Film, Rome).

(3) Adaptation de *Guido Volante.* Mise en scène et interprétation : Marcel Fabre.

(4) D'après Grazia Deledda. Mise en scène : Eleonora Duse et Arturo Ambrosio. Scénario et interprétation : Eleonora Duse et Febo Mari. (Cæsar-Ambrosio, Turin).

(5) D'après le poème de Gabriele d'Annunzio, adaptation et mise en scène de Gabriellino d'Annunzio. (Ambrosio, Turin).

Après Petrolini (*Néron, La Cour, Le Médecin Malgré Lui*), le cinéma ne cesse pas de chercher son chemin. *Le Canal des Anges* malgré ses défauts (1) n'est pas à négliger dans la formation du nouveau cinéma. Puis nous arrivons à *Les Hommes quels mu-* dans la formation du nouveau cinéma.

Puis nous arrivons à *Les Hommes quels mufles* (1932), dont la place dans le cinéma d'aujourd'hui est bien connue de nos lecteurs, et de plus — ce qui est plus important pour la validité de nos arguments — reste vingt ans après aussi frais et aussi spontané (et aussi élaboré) qu'à sa première projection (2).

Les marionnettes animées de Segundo de Chômon et Giovanni Pastrone (3) ont été une nouveauté pour à peu près tous les historiens (non pas le fait d'en connaître l'existence, mais de les *voir*).

Mais un des plus beaux hommages de ces journées (qui étaient des après-midi) revient à *La Vie des Papillons*, un documentaire (4) de 1911 que seul Jean Painlevé connaissait, un des premiers documentaires lyriques d'une rare rigueur. On remarque aussi une anthologie (5) du film historique italien réalisée par Mario Verdone qui peut paraître tendancieuse à force de fragments originaux et intelligents. De cet ensemble et des nombreux autres films historiques (ou, mieux, à sujet historique, ce qui est fort différent), un étudiant devrait tirer une thèse : *De l'influence de Gabriele d'Annunzio sur la genèse de l'Italie « impériale »*. Il prouverait que le fascisme fut à son origine un phénomène d'empoisonnement philologique qui avait atteint un peuple entier. Le langage écrit dont ces films font étalage est un épouvantable ramassis non pas de d'Annunzio (6), mais de « dannunzianisme », même dans *Cabiria*. On y parle un étrange langage opiacé, aussi greco-romain que les dessins des billets de banque, creux et sonore à donner des étourdissements. Détail admirable : un tel langage ne pouvant pas être parlé (et pour cause !) les Italiens s'efforcèrent de le vivre. D'où une certaine gesticulation qui n'a rien de commun avec l'opéra, et, un jour, certains actes.

L'adjectif de d'Annunzio fut la graine de ce monde qui dura vingt ans et dont l'Europe entière — et non l'Italie seulement fut dupe.

Ainsi s'achèverait la thèse de mon étudiant. Et ce n'est pas une boutade.

Lo Duca

---

(1) Sujet : P.M. Pasinetti. Mise en scène : Francesco Pasinetti (+). *Il Canale degli Angeli* (1934). Musique : Nino Sonzogno. Images : Giulio De Luca. Interprétation : Maurizio d'Ancora, Pino Locchi, Anna Aiani, Nina Simonetti. (Venezia Film-Pasinetti, Venise).

(2) *Gli Uomini che Mascalzoni*. Sujet : Aldo de Benedetti. Mise en scène : Mario Camerini. Musique : C.A. Bixio, A. Fragna. Décors : Gastone Medin. Images : Massimo Terzano. Interprétation : Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti. (Cines, Rome).

(3) *La Guerra e il sogno di Momi* (*La Guerre et le Rêve*) (Itala Film, Turin).

(4) *La Vita delle Farfalle*. Mise en scène de Roberto Omegna (Texte de Guido Gozzano).

(5) *Il Film Storico Italiano* (*Le Film Historique en Italie*), 1905-1926.

(6) « Vision historique et textes » de d'Annunzio. Mise en scène : Piero Fosco. Interprétation : Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano (Maciste). Itala Film, Turin, 1914.

A PROPOS DE "SURRÉALISME" A VENISE



par

Lo Duca

Il faudra préciser une esthétique de l'allégorie pour faire sortir le surréalisme de l'équivoque et de l'héritage prestigieux du Parentino, de Giuseppe Arcimboldi et de Battista Bracelli. Si on ne vide pas le marquis de Sade de ses caprices érotiques, les surréalistes continueront à feindre de l'adorer et de le suivre. Si de Chirico ne nous révèle pas l'équation mentale de ses chevaux helléniques et de ses panoramas abandonnés, l'art surréaliste continuera ses exercices académiques qui justifient le chromo par des astuces verbales. Si on ne met pas au point une métaphysique des simulacres, tous les films *sur* le Musée Grévin ou *sur* des objets se feront passer pour films surréalistes.

Breton a dit qu'il ne faut pas confondre les livres qu'on *lit* en voyage et les livres qui font voyager. Le surréalisme a enfoncé quelques portillons de gare en prenant d'assaut les trains en partance avec une prédilection marquée pour les « luxe ». Où en est le voyage surréaliste ?

A Londres, en 1936, une exposition internationale a fait se hérisser les Anglais qui ne comprenaient pas que certains peintres pussent travailler dans le plus pur style de la Royal Academy sur des sujets sans sujet. *A Paris, en 1938*, à la sévère galerie des Beaux-Arts, le groupe en pleine euphorie — dirigé par Breton et par Eluard (« générateur-

Ci-dessus : *L'Age d'Or*, de Luis Bunuel (1930).

sable entre les rouages. L'histoire reconnaît ces mérites, mais qui oserait soutenir que le surréalisme en a l'exclusivité ? L'action du typhus sur un romancier moralisant, la surdité sur un génie de musicien ou d'humaniste, la petite vérole (et la grande) sur les théories d'un esthéticien sont parallèles à l'action du surréalisme.

Le surréalisme est donc un phénomène entre le pathologique et le littéraire, ou mieux une provocation littéraire de phénomènes pathologiques. Son champ d'expérience est immense, car il va des hallucinations des épileptiques ou des visions de schizophrènes à la formule surhumaine de Novalis : « Le monde devient rêve, le rêve devient monde ».

L'exposition de 1938 était présentée sous un plafond formé de mille sacs de charbon (vides). En 1942, à New York, les œuvres surréalistes étaient présentées à travers une toile d'araignée en ficelle. L'exposition de 1947 fut visible à travers une douche ou au moins le long d'une petite pluie discrète. Breton aurait dû mieux éclaircir ses raisons et nous l'aurions écouté volontiers. Nous ne pouvons pas oublier qu'André Breton a été un excellent prophète : il a annoncé la guerre de 1939 en octobre 1925.

Le schisme politique n'est pas le seul élément de désagrégation du groupe surréaliste. La fraction de Bruxelles dirigée par Magritte a un programme à elle. Donc pas de Magritte, pas de Paul Delvaux à Paris. Un documentaire exceptionnel *Le Monde de Paul Delvaux*, tourné par Henri Storck sur un scénario de René Micha, a rendu furieux les quatre-vingt-dix surréalistes de la Centrale parisienne.

Des nouveaux venus apportent cependant à l'église de Breton un sang nouveau. Nous avons Donati, Kiesler (auteur de la « Salle des superstitions »), Hector Hippolyte (un Douanier Rousseau enfant), Maria, sculpteur « sous-marin ». Jindrich Heisler, spécialiste du « chromo », le « baise-gramme » (*Kissogramme*, exactement l'empreinte des lèvres) de Malespine, les pitreries de Bruno Capacci, les inventions minutieuses de Dorothée Tanning, et les matières fondues, à la Tanguy, de Pinto.

Peinture, sculpture, film ou manifeste tonnants, les expressions du surréalisme ne réussirent jamais — ou presque jamais — à pénétrer dans la véritable poésie ou dans la vérité de l'art. L'aventure surréaliste est une sorte de livre ou clé des songes, un livre plus intelligent et plus savant bien entendu, un livre étudié et parfois inventé par des gens qui ont lu Achim von Arnim, Freud, Jung et même Hegel et Marx, des gens qui ne se voilent pas la face devant Hiroshima.

Le surréalisme a trente-cinq ans et il n'est pas mort. Mais les clés qu'il a inventées pour ouvrir les portes du rêve sont tellement usées qu'elles ne peuvent plus servir que de rossignols.

Et le cinéma considéré comme surréaliste ? Le bilan est simple. Passés les temps héroïques de *La Coquille et le Clergyman* (1928) de Germaine Dulac, du *Chien Andalou* (1929) et de *L'Age d'Or* (1930) de Buñuel, *9413* de Robert Florey et *Le Sang d'un Poète* (1930) de Cocteau, nous n'avons eu que des interférences surréalistes. De simples fragments de films anglais comme *Dead of Night* de Cavalcanti, Chrichton, Dearden et Hamer, français comme *La Nuit Fantastique* de l'Herbier ou *Le Chanteur Inconnu* (!) de Cayatte, italiens comme *La Bourse ou la Vie* (C. L. Bragaglia), *Le Canal des Anges* (Pasinetti) et américains comme *Flesh and Fantasy* (Duvivier), *Spellbound* (Hitchcock), *The Lady in the Lake* (Montgomery) et de *Dr Jekyll and Mr Hyde* (n° 3) (Fleming) et *Dumbo*, le rêve des éléphants roses (Disney).

Des séquences entières de films funéraires ou cruels jusqu'au sadisme appartiennent au surréalisme et le sang qui tache la paroi de l'alcoolique dans *The Lost Week-End* (Wilder) est le prototype du cauchemar surréaliste (bien plus que le rêve tout formel de *Los Olvidados* de Buñuel), ainsi que la vision montrée en négatif dans la première mouture de *Blind Alley* (Charles Vidor) et dans la séquence « vue » par un aveugle dans *Silent Dust* (Comfort).

Le rêve des éléphants roses de Disney touche tous les spectateurs : le rythme musical endort la vigilance des habitudes du public qui se laisse prendre par des images absurdes ou par leur fécondation.

arbitre » : Marcel Duchamp) — faisait le point : vingt ans de surréalisme dans le monde. Les limites de l'absurde montraient déjà leur trame. Le contact avec le public diminuait l'ombre de la « malédiction », dans laquelle pataugeait joyeusement le surréalisme. En observant les jeux bizarres, les inventions humoristiques de cette exposition, il était facile de trouver la clé de chaque forme et de chaque aberration plastique. La fonction *A* étant déterminée, l'inverser en *B*. En d'autres mots : le plan d'un fer à repasser étant fait pour glisser, le hérisser de clous (Man Ray). La pointe d'un phono étant faite pour gratter un disque, suspendre la pointe de façon qu'elle ne touche *jamais* le disque en mouvement; ce dernier appareil, remplaçait la pointe par une main ouverte et le disque par une paire de fesses en plâtre (Dominguez). La force de gravité étant une des formes les plus communes de la vie terrestre, Cocteau la renverse dans *Le Sang d'un Poète*. Le mur étant fait pour fermer ou pour arrêter, on le traverse. Le lecteur peut continuer à appliquer la formule et à faire dévier les fonctions des objets, des hommes, des pensées, des images (et de la littérature).

En 1942, avec l'Exposition Internationale du Surréalisme à New York, le surréalisme partait à la conquête de l'Amérique. Les vitrines devinrent des petits musées surréalistes. La publicité se transforma en élucubration onirique, le cinéma confia ses rêves sur pellicule à Salvador Dali et le music-hall déshabilla les danseuses dans un monde à la Bosch. Des *cadavres exquis* les surréalistes passaient aux succès mondains.

En 1945, la moitié des surréalistes auraient accepté de faire partie de l'Académie française. Maurice Nadeau publiait une très docte « Histoire du Surréalisme » avec plus de cent pages de notes et un essai iconographique. Nadeau ne voulait certainement pas faire le fossoyeur, mais il n'était pas possible de cacher davantage le moisi qui poussait sur les ailes de chauve-souris du surréalisme militant. Mais Nadeau ne parla pas du cinéma surréaliste, sauf en brèves allusions.

En 1946 éclata une bombe, cachée en France selon une pieuse unanimité qui a fait rire tous ceux qui ont encore le goût des crises intellectuelles et évitent le conformisme du silence. Dans une lettre ouverte adressée à Marcel Carné, metteur en scène des *Enfants du Paradis* et collaborateur du surréalisme populaire de Prévert, Sergei Youkevitch, metteur en scène russe bien connu, de la nouvelle génération, accusait la plupart des surréalistes d'être les alliés de la Gestapo hitlérienne et affirmait que « cette révolution imaginaire a été souvent payée par des marks allemands » (*sic*). Eluard, Picasso, André Masson, Aragon, Jean Paulhan lui-même, pâlirent mais se turent. Prévert et Giacommetti nièrent cette fameuse lettre qui était simplement publiée en France dans un opuscule officiel imprimé par le gouvernement soviétique. Les autres, plus ou moins neutres, publièrent la lettre en censurant les phrases désagréables et en en caressant les lieux communs.

Serait-ce la lettre russe qui a fait déborder le vase déjà plein ? Nous n'en sommes pas certains, mais le scandale coïncide avec une nouvelle réaction surréaliste conduite par Breton et excommuniée par Aragon. Il n'aurait pas été possible de comprendre l'exposition du XXX[e] anniversaire du surréalisme — qui fut organisée par Breton et par Duchamp avec l'aide de Kiesler dans la salle d'Aimée Maeght — sans cette dernière clé polémique. L'absence d'Eluard, d'Aragon et d'autres prouvait que le schisme était consommé.

Dans un film d'il y a quelques années, Harpo Marx — peut-être conseillé par Salvador Dali — lançait une harpe dont les cordes étaient remplacées par des fils de fer barbelés. C'est la première époque de vulgarisation, suivie ensuite par une véritable invasion de la « poésie » gratuite de l'application de « l'écriture automatique » inventée par Breton et par les intrusions publicitaires.

Le surréalisme a servi de levure à une pâte déjà fatiguée. Le surréalisme en violant les fonctions normales a ouvert des portes et des fenêtres et parfois même déchiré les murs de béton armé. Le surréalisme a dévissé, à la lettre, le mécanisme de la création artistique *pas tellement pour analyser les cames, mais pour glisser quelques grains de*

Le rêve de *Spellbound* est une construction entièrement surréaliste signée, comme l'on sait, par Dali lui-même. Le surréalisme à petite dose pénètre ainsi dans un univers que le cauchemar de guerre et de paix avait préparé. Les méchants films en feraient volontiers usage pour justifier leur vide. Ainsi pour Tristan et Iseult de *L'Eternel Retour* (Delannoy) et pour le château enchanté, jailli à tort du *Sang d'un Poète*, dans *La Belle et la Bête* (Cocteau).

Les seuls films que l'on puisse nommer surréalistes sont en définitive *Dreams That Money Can Buy* (1946), *Meshes of the Afternoon* (1947), *Après le crépuscule vient la nuit* (1948).

Dreams That Money Can Buy est américain, de Hans Richter. Il pourrait se traduire par *Achetez deux sous de rêve*. Il nous offre, en effet, une série de rêves classiques des classiques du surréalisme plastique. Rêve de Fernand Léger (sans rapport avec *Ballet Mécanique*), rêve de Max Ernst tiré des dessins de « Water », rêve de Calder essentiellement plastique, entre Paul Klee et Joan Miro, rêve auto-biographique de Richter (« Narcissus »), rêve de Marcel Duchamp qui finit dans la célèbre *Descente d'un nu*, rêve enfin de Man Ray. Malgré ces références, cette énorme anthologie en couleurs du surréalisme est aussi surréaliste que l'Histoire de Nadeau ou le documentaire belge sur Paul Delvaux.

Meshes of the Afternoon de Maya Deren et Alexandre Hammid, américain aussi, est un des plus curieux films de format réduit et c'est le fruit d'un surréalisme de cadrage, de la photogénie inattendue ou insolite de certains points de vue (l'œil entre les doigts), ou attendue au point de vue esthétique (filles botticelliennes).

Après le crépuscule vient la nuit de Rune Hagberg, suédois, se sert des postulats surréalistes pour rendre intelligible l'aventure d'un homme contée en images directement inspirées par le surréalisme.

Le Festival du film expérimental et poétique de Knokke-le-Zoute (1947), puis le Festival d'Antibes (1949) confirment les lignes générales de ces observations. Par leur vision à peu près complète de ce genre de cinéma, ces revues ont prouvé — pour ceux qui en avaient besoin et qui vivaient de souvenirs de seconde main — la vanité du jeu technique, la voie de garage des balbutiements qu'on a voulu transformer en rudiments de langage. Germaine Dulac, Chomette, Léger, Deslaw, Man Ray, Ruttmann, Duchamp rentraient définitivement dans le musée des curiosités. A Knokke, Richter s'en tirait surtout avec *Vormitagspuck* par son humour, ainsi que Cavalcanti avec *La Petite Lili*. Les grands survivants pouvaient se compter sur une main : *Entr'acte*, *Le Chien andalou*, *L'Age d'or*, *Le Sang d'un Poète*, *L'Œil magique* de Lehovec (Tchécoslovaquie).

On dirait que l'imagination pure s'est tarie au vu de ces exploits, anciens. Venise a voulu s'efforcer cette année — pour briser le cercle vicieux des festivals, foires qui présentent en grande pompe et à coup d'alcool frelaté les filmets que vous pouvez voir au coin de votre rue — de servir la culture cinématographique avec une courte revue du film « surréaliste ». Cela nous a permis de revoir certains films de Knokke et d'Antibes. Hans Richter est venu lui-même faire le point et développer sa comparaison habituelle : « Le film commercial, c'est le roman; le documentaire, c'est le reportage; les films d'avant-garde, c'est la poésie ».

Quels films d'avant-garde ? Les seuls films surréalistes (Richter ne veut pas dire autre chose par avant-garde) qui ont laissé une impression valable étaient dans l' « Anthologie » de films abstraits qui rappelait Eggeling, Ruttmann et le même Hans Richter dans *Rythmus 21*. Le reste ne fut que *prétexte* surréaliste.

Curtis Harrington surréaliste ? Pour l'insipide *Pique-Nique ?* Jamais autant de lieux communs visuels furent réunis sous l'étiquette « surréaliste ». Psychanalyse de bazar, pillage du *Ballet Mécanique*. James Broughton surréaliste ? *Aventures de Jimmy* ne ferait pas honneur même à un amateur et l'indigence de *Four in the Afternoon* n'a même pas de référence possible. *Der Ewige Kreislauf* de Herbert Seggelke est assez intéressant, mais seulement parce qu'il propose une solution technique relativement nouvelle. Avec *Perséphone* de Luc Zangrie, *Sausalito* de Frank Stauffacher, nous

retombons dans la présomption *faussement ironique*. Stauffacher sait utiliser la camera ainsi que le prouve le documentaire *Notes on the Port of St. Francis*. Pour *Giro di Sole* de Piero Bergame, on a trouvé la définition « film à sujet expérimental »; nous espérons, de toutes façons, qu'après cette expérience le bouillant esprit cinématographique de l'auteur se sera calmé; mais il semble qu'il s'agisse d'une rechute, Bergamo ayant tourné auparavant *Il Fiore* sans se décourager pour cela. *Il Machino Ammalato* de Piero Lamperti mérite un seul commentaire, celui que l'auteur lui-même a dû écrire pour son programme (si je me trompe, on dira que la coïncidence est providentielle) : « Le film développe la conception d'angoisse de l'homme enroulé dans les anneaux pressants de la vie quotidienne, etc... ».

Nous ne parlerons pas des films abstraits de Len Lye, ni des *recherches techniques* de Ian Hugo, ni de la réalisation de Ted Nemeth (?) *Polkagraph* qui me semble proche de la formule moins abstraite (mais fondée sur la même utilisation du rythme musical et du montage filmique) de Jean Mitry dans son savant *Images pour Debussy* et qui sort de toutes façons des leçons de Fischinger. Les seuls films véritablement surréalistes étaient ceux qui violemment niaient l'être. Ceux de Pierre Kast pour nous entendre. Œuvre surréaliste signifie utiliser les fragments d'une réalité concrète, intelligible et en faire, à travers un point de vue intellectuel ou poétique, un monde nouveau, doué d'une logique nouvelle, où la réalité soit portée à haute tension. Ce que Kast a fait, surtout avec *Je Sème à tout Vent*, univers abstrait avec des dessins extraits d'un dictionnaire célèbre, quintescence d'une civilisation bourgeoise et cartésienne. Le surréalisme *involontaire* de Alexeieff (*Fumées*) ou de John Arvonio (*Abtract in concrete*), le premier surtout qui dérive de la photographie à l'infra-rouge, s'excluent aussi de la revue de Venise. Mais à Knokke aussi, malgré l'*opera omnia* du surréalisme peu nombreux étaient les films surréalistes. Il s'agit encore d'un grand camouflage. On masque l'avidité du cœur par le hasard qui justement ne fait pas toujours mal les choses. J'ai vu sur l'écran une digestion aux rayons X capable de défier maintes laborieuses inventions de mes amis surréalistes. A ceux qui sont au-delà du surréalisme (que je ne nommerait point pour ne pas flatter leur manie de la publicité), j'ai conseillé de passer en fin de semaine dans une maison d' « actualités », d'acheter un sac de chutes, de les coller exactement comme elles se trouvent (aucune importance si à une bande de son succède un négatif renversé ou un positif grignoté par la moviola), les plonger éventuellement dans une fosse à purin, le temps nécessaire pour attaquer l'émulsion. Merveilleuse et imprévisible aventure ! Pape Breton accorderait un chapeau de Cardinal pour cette « mise en scène automatique ».

Même si elles sont sérieuses, ces recherches ne devraient pas sortir des laboratoires, c'est l'œuvre achevée qui compte, non les efforts de la création. Les tâtonnements n'ont d'intérêt que pour l'anecdoctique. Mais ce sont les échecs qui s'affirment de plus en plus avec un mépris véritablement excessif de notre crédulité. Peut-être maints amateurs ont-ils des chefs d'œuvre surréalistes dans leurs bobines. Mais nous n'avons vu que peu de films qui peuvent en employer la marque.

Marque toujours à discuter d'ailleurs. Pour nous, un cinéma surréaliste n'existe pas dans le sens que les surréalistes ont donné à leur ambition. LE CINÉMA EST SURRÉALISTE. Tout le cinéma, depuis la première image que notre conscience ne *voit* pas, jusqu'aux fruits les plus complexes du montage et de l'œuvre d'art. S'il n'est pas mort, le surréalisme des gens de lettres se meurt. Par un prodige dont il est vain d'illustrer l'irrationnel parfaitement magique, les surréalistes sont passés à côté du seul art surréaliste possible, et ils ont parlé d'autre chose.

LO DUCA

LA CRISE DE SCÉNARIOS EN U. R. S. S.

par

Philippe Sabant

(II)

Au début du premier article de Philipe Sabant dans notre numéro 15 *on pouvait lire : « Le public des cinémas de l'U. R. S. S. représente plus d'un million de spectateurs par an ». Il est évident qu'il fallait lire « un milliard ». Nous pensons que nos lecteurs auront rectifié d'eux-mêmes et nous nous excusons de cette coquille. Notre collaborateur, absent de Paris, nous écrit que ce chiffre est de source soviétique, sans doute extrait de* L'Art du Cinéma, *mais qu'il ne peut vérifier n'ayant pas sa documentation sur place. Nous espérons pouvoir donner prochainement d'autres précisions sur ces chiffres et d'autres statistiques. Ajoutons pour prévenir toute fausse interprétation de cette étude sur le problème du scénario en U. R. S. S. que :* 1° *ces deux articles n'ont pas d'intentions polémiques ;* 2° *que les appréciations idéologiques de Sabant n'engagent que lui ;* 3° *qu'en tout état de cause il nous a paru intéressant de renseigner objectivement le lecteur sur certains aspects de l'organisation interne du cinéma russe à l'aide de textes exclusivement extraits de la presse soviétique.*

THEORIE ET PRATIQUE DU REALISME SOCIALISTE

Les statuts de l'Association des Ecrivains soviétiques définissent le réalisme socialiste dans ces termes : « Le réalisme socialiste exige de l'artiste une peinture véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Cette véracité et ce caractère historiquement concret doivent aller de pair avec la tâche de la transformation idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. »

Dans son discours au Premier Congrès des Ecrivains soviétiques, en août 1934, A.A. Jdanov avait mis en relief la nécessité de « connaître la vie, afin de pouvoir la représenter dans les œuvres artistiques d'une manière véridique, la représenter non pas scholastiquement, non pas comme quelque chose de pétrifié, comme une « réalité objective », mais bien dans son développement révolutionnaire ».

Recevant les écrivains quelque temps auparavant, Staline lui-même avait d'ailleurs clairement posé le problème : « Rien dans la nature ne peut être compris si on le prend isolément, en dehors de ses rapports avec les phéno-

mènes qui l'entourent, en dehors de son mouvement, de ses changements, de son développement ».

Mais, pour un communiste, la réalité ne peut être véritablement connue et chaque fait, situé dans son contexte concret, qu'avec une approche marxiste.

Chaque fait de quelque ordre qu'il soit. Le scénariste B. Tchirskov, auteur du *Tournant Décisif*, ne constatait-il pas lors de la conférence des auteurs dramatiques, en novembre 1946 : « *Actuellement, les rapports de l'individu et de la société se sont radicalement transformés.* Actuellement il est impossible de dire quelque chose de l'homme sans avoir éclairé son attitude à l'égard des événements, de la société, car toute sa vie intime, émotionnelle, est presque entièrement déterminée par sa pratique sociale et professionnelle » (LE THÉATRE SOVIÉTIQUE ET LA VIE CONTEMPORAINE, Moscou, 1947).

Aussi N. Tarakanov, commentant dans les IZVESTIAS (13-9-46) la résolution du Comité Central sur le cinéma, soulignait-il : « Beaucoup de metteurs en scène et de scénaristes ... ne comprennent pas l'importance énorme qu'a pour eux la connaissance approfondie de la théorie marxiste-léniniste et l'application créatrice de la méthode scientifique matérialiste pour l'analyse des phénomènes de la vie sociale qu'ils représentent dans leurs œuvres. »

Cependant, comme nous l'avons noté, le rôle de l'artiste soviétique ne se réduit pas à la « représentation véridique de la réalité » dans le sens ci-dessus. L'œuvre d'art doit à son tour agir sur cette réalité en contribuant à la « transformation idéologique » et à « l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme ».

— « La force de l'art soviétique est dans ses liens étroits avec le peuple, dans le fait qu'il intervient activement dans la vie », proclamait Poudovkine au cours d'une conférence de cinéastes à la Maison du Cinéma de Moscou, en février 1948. — « Les artistes qui suivent la voie du réalisme socialiste ne se contentent pas de refléter, de reproduire, d'expliquer la réalité, mais encore participent à sa transformation. Le haut critère du réalisme socialiste ... c'est la capacité de parler de la vie de l'homme non pas dans la langue d'un contemplatif et d'un esthète, mais dans celle d'un lutteur, d'un tribun, d'un penseur, d'un combattant actif pour la victoire du communisme », précisait d'autre part, dans un article, I. Waisfeld (L'ART DU CINÉMA n° 7, 1947).

Soulignons en passant que cet article est intitulé: « Notes sur le romantisme révolutionnaire ». Les théoriciens soviétiques, à commencer par Jdanov, ont plus d'une fois insisté sur la part du romantisme — « romantisme d'un type nouveau » — que doit englober le réalisme socialiste.

« A la base de l'art cinématographique soviétique il y a une attitude active et créatrice de l'artiste à l'égard de la vie, la représentation véridique de notre réalité s'alliant organiquement à l'éducation des hommes dans l'esprit du communisme », insiste encore V. Gratchev dans son livre : « L'image de notre contemporain dans l'art cinématographique » (Moscou, 1951).

Mais comment cette « attitude créatrice à l'égard de la vie » et le romantisme révolutionnaire » peuvent-ils s'exprimer dans le langage de l'art ?

M. Tchiaoureli, réalisateur de *La Chute de Berlin*, répond dans L'ART SOVIÉTIQUE (27-2-51) : « Il faut savoir trouver ce qui est grand et beau dans les choses petites et banales. Il faut être capable de voir dans la simple réalité quotidienne et de montrer au spectateur les traits du nouveau qui, en s'accumulant, annoncent le passage de l'aujourd'hui socialiste au lendemain communiste, en modifiant la conscience des hommes. Les traits en question sont visibles aussi bien dans les *fondements matériels, économiques*, de notre vie, que dans l'attitude nouvelle des hommes à l'égard du travail et de la propriété socialiste, ainsi que dans les rapports des hommes entre eux. Tous ces traits de conscience

communiste, observés dans différents domaines, chez différents hommes, il faut les fondre d'une manière créatrice et les rendre palpables à travers les images artistiques. Alors nos personnages, dont chaque trait de caractère aura été emprunté à la réalité, seront typiques pour notre présent et en même temps représenteront des modèles pour l'avenir. Ce seront des personnages dignes d'être imités. En apprenant auprès de la vie, l'art cinématographique pourra enseigner à son tour à des millions de spectateurs comment vivre. »

Tels sont — réduits à l'essentiel — les principes qui, officiellement, guident les cinéastes soviétiques depuis une vingtaine d'années et surtout depuis les rappels à l'ordre adressés par le Comité Central aux artistes et aux écrivains en 1946. On sait que ces rappels à l'ordre étaient dirigés, d'une part, contre la théorie renaissante de l'art pour l'art et, d'autre part, contre un nombre croissant de pièces et de films ne visant qu'à distraire les spectateurs après la tension des années de guerre et, de ce fait, « détournent les hommes des problèmes urgents de la vie contemporaine ». Notons que si les développements des principes en question ont été nombreux, la doctrine du réalisme socialiste est loin de constituer un tout homogène, différentes interprétations se faisant jour au cours des discussions successives dans les milieux artistiques et littéraires. Certaines notions esthétiques essentielles attendent d'ailleurs toujours d'être clarifiées par les théoriciens marxistes. On se plaint continuellement en U.R.S.S. — spécialement en ce qui concerne le cinéma — de l'absence d'une esthétique marxiste quelque peu élaborée.

Il ne nous appartient pas de discuter la théorie du réalisme socialiste dans le cadre de la présente étude. Nous soulignerons cependant un point : il est évident que le terme « réalisme » comporte ici une part d'équivoque, puisque seule est reconnue comme représentation réaliste celle qui répond à la conception marxiste du monde. Pour l'homme non marxiste, le tableau de la réalité tracé en fonction de ce critère ne peut être que fragmentaire (comme est fragmentaire la conception marxiste du rôle même de l'œuvre d'art). Mais, dans ce cadre, on doit admettre que la pratique du réalisme socialiste exige de l'artiste une discipline intérieure qui peut être féconde (à condition de rester discipline intérieure).

Naturellement la question qui se pose est celle de savoir comment les artistes soviétiques répondent à cette exigence.

CARACTERES SCHEMATIQUES, SITUATIONS ARTIFICIELLES

Dans son article des IZVESTIAS (cité plus haut) au sujet de la résolution du Comité Central condamnant le film *La Grande Vie*, A. Tarakanov portait le jugement suivant sur toute une série de films de la même période : « Bien que, dans la plupart des films énumérés, soient représentés des faits et des phénomènes variés, tirés de notre vie, tout cela est montré superficiellement. Les figures des hommes soviétiques sont ternes ou fausses. Les scénarios de ces films sont écrits à la hâte ; les sujets sont primitifs, les différents épisodes, traités négligemment, le dialogue est inexpressif, la langue, standardisée et vulgaire. La majorité de ces films mettent en scène des faits, pris en marge de l'évolution générale de notre société. Ils ne s'élèvent pas jusqu'à la généralisation artistique ; ils n'ouvrent aucune perspective. »

Au XII[e] plénum du Bureau de l'Association des Ecrivains Soviétiques (décembre 48), E. Gabrilovitch soulignait le caractère artificiel des situations dans beaucoup de scénarios, tandis que I. Pyriev faisait observer que plusieurs ciné-

dramaturges qui écrivaient auparavant *des scénarios intéressants et originaux* évitent désormais les sujets tirés de la vie contemporaine.

Les années ont passé, le problème a été discuté au cours de multiples conférences. Mais voici ce que constate, dans un éditorial, le journal L'ART SOVIÉTIQUE en 1951 (*27 février*) : « Presque dans chaque film il y a l'un ou l'autre défaut d'ordre artistique. ... Au lieu d'hommes vivants, le spectateur ne voit souvent à l'écran que des figures schématiques, privées de vérité intérieure. Les dialogues de certains films se distinguent par leur sécheresse, leur monotonie, par les phrases standard ; ils manquent de sens des images, de sève, d'esprit et amènent les spectateurs à se sentir vexés pour les héros des films. Plusieurs films souffrent d'une construction dramatique imparfaite, relâchée, de l'absence d'un conflit clairement marqué ; ils donnent l'impression d'une addition d'épisodes mal reliés les uns aux autres. »

L'ART DU CINÉMA (novembre-décembre 1951) note *lui aussi* : « Les plus graves défauts de beaucoup de scénarios et surtout des scénarios inspirés par la vie contemporaine continuent d'être : une vue superficielle des choses, l'absence de caractères fortement dessinés, la faiblesse de la construction dramatique. »

LA PRAVDA, *dans un éditorial* (4-9-51), fait allusion aux mêmes faiblesses.

Enfin, dans son éditorial de mai 1952, L'ART DU CINÉMA écrit, répétant d'ailleurs presque mot pour mot un passage du fameux article de LA PRAVDA sur le « Retard de la Dramaturgie » : « L'incapacité des dramaturges de rendre leur héros proche aux spectateurs, de le faire véritablement aimer, se manifeste dans beaucoup de scénarios... Une connaissance insuffisamment approfondie de la vie chez les dramaturges apparaît dans le fait que les personnages de nombreux scénarios et films ne sont pas individualisés, mais bien ressemblant les uns aux autres. »

Parlant des causes de cette situation, à propos du théâtre, LA PRAVDA *note* la « faiblesse manifestée par le Comité pour les questions artistiques (fonctionnant auprès du Conseil des Ministres et le Bureau de l'Association des Ecrivains soviétiques en ce qui concerne la direction du travail pour la constitution du répertoire ». *Mais, indique-t-elle,* « la cause principale, décisive, réside dans le fait que les dramaturges et les critiques ont mal compris certains problèmes de la théorie et de la pratique du réalisme socialiste ».

LE PRODUCTEUR ET L'HOMME

« Une des causes de la faiblesse de notre dramaturgie, c'est la représentation unilatérale de la vie des hommes soviétiques », note l'organe central du parti.

« Ces derniers temps on voit apparaître des pièces qui souffrent du même défaut que beaucoup de romans sur la classe ouvrière et la paysannerie. Dans ces œuvres on montre la technique, on parle d'émulation, d'exécution des plans. Mais on n'y montre pas les hommes dans leur vie quotidienne, on ne montre pas leur culture, leur monde spirituel ».

Le Ministre du Cinéma, M. Bolchakov, avait constaté la même chose *à propos des scénarios tirés de la vie ouvrière et paysanne* (LA PRAVDA du 18-3-52) : « En lisant certains scénarios on pourrait croire que toute la vie de l'ouvrier se passe à l'intérieur de l'usine, parmi les établis, les installations mécaniques, et la vie des paysans dans les champs. Beaucoup de scénaristes évitent — on ne sait pourquoi — de montrer la vie privée des ouvriers et des kolkhoziens, leurs multiples intérêts et besoins spirituels. Un traitement aussi unilatéral

réduit la valeur idéologique et artistique de nos films, les rend monotones et ennuyeux. » Et L'Art du Cinéma déplore dans son éditorial de mai la « tradition injustifiée consistant à représenter nos gens en dehors de leur famille, des simples rapports humains, à les représenter comme s'ils n'avaient aucune autre vie que leur vie professionnelle. »

Le dramaturge A. Sofronov, secrétaire de l'Association des Ecrivains, constate à ce propos : « Montrer l'ouvrier, cela ne veut pas dire présenter sur la scène un tourneur au moment où il fabrique une pièce de machine. Il faut connaître son monde intérieur, son amour, son amitié, tous les sentiments, toutes les passions dont est possédé cet homme, et incarner tout cela dans des images claires et impressionnantes. Chez nous, au contraire, ces derniers temps, dans beaucoup de pièces et de films, les hommes ont perdu la capacité d'aimer, d'être jaloux, de s'indigner, de haïr » (Gazette Littéraire du 27-5-52).

La Pravda explique que la « représentation unilatérale de la seule activité technique et productive des personnages est le résultat d'une conception simplifiée du réalisme socialiste ». « Le réalisme socialiste, fait-elle observer, exige une représentation artistique multilatérale de la vie dans toute sa complexité et, avant tout, la représentation de la richesse spirituelle de l'homme dans sa plénitude ».

La Gazette Littéraire a publié dès 1950, en les approuvant (cf. notamment l'éditorial du 26-8-50), des lettres de lecteurs se plaignant de ce que les dramaturges soviétiques paraissent incapables de montrer l'homme dans l'amour, dans l'amitié, dans sa vie quotidienne privée. Quelques critiques et écrivains ont formulé à différentes reprises des observations analogues. Mais ils ne furent pour ainsi dire pas écoutés. Les déclarations des chefs de file de la littérature soviétique n'étaient-elles pas dans tous les esprits ? Des paroles comme celles de Sofronov lui-même au XII[e] plénum du Bureau de l'Association des Ecrivains se prêtaient à toutes les simplifications : « Il faut étudier nos hommes ... là où l'âme de l'homme, sa force, son intelligence s'épanouissent le plus complètement, c'est-à-dire dans le travail ». Et le secrétaire général de l'Association, Alexandre Fadeev, ne parlait-il pas à ce même plénum de « l'humanisme socialiste, qui nous dicte la nécessité de chercher les fondements des conflits dramatiques dans la sphère du travail, de l'activité humaine » ? Ni l'un, ni l'autre ne soulignaient alors, en même temps, ce qu'ils soulignent aujourd'hui, pas plus que le secrétaire général adjoint de l'Association des Ecrivains, Constantin Simonov, qui déclarait en 1949 : « L'homme de la société socialiste est intéressant pour le dramaturge soviétique avant tout pour son attitude à l'égard du travail. Aussi, son travail, lié à son activité sociale, nourrit-il les conflits et les situations dramatiques fondamentales, doit-il représenter le contenu principal de la pièce. C'est précisément dans ce domaine que la dramaturgie soviétique se fraie son chemin vers l'avenir ».

Il n'est donc pas étonnant que le scénariste M. Papava ait pu écrire (Art Soviétique du 27-2-51) : « A mon avis, la condition la plus importante pour la création dans un drame de caractères réels et puissants est l'étude attentive et détaillée de ce qui domine la vie des personnages : leur travail ».

LA TENTATION DU DIDACTISME

La Pravda ne parle qu'en passant de l'incapacité des dramaturges de montrer leurs personnages en action et de la « substitution des répliques grandiloquentes à l'action ». Il s'agit là pourtant de l'un des premiers dangers qui guettent le réalisme socialiste.

Dès les premières années de son existence, le cinéma soviétique eut à lutter contre la conception de l'œuvre cinématographique comme simple instrument de propagande, conception dominant dans l'Association des Cinéastes révolutionnaires, en dépit des décisions de la conférence sur les problèmes du cinéma réunie par le parti en 1928. Autour de 1930, le contenu des films devient « à *cent pour cent soviétique et archi-révolutionnaire* ». Mais, « les spectateurs expriment un évident mécontentement devant le caractère propagandiste de la production. Les figures schématiques de koulaks, les héros bolchévicks en béton armé et les komsomols montés sur des échasses ne suscitent que des bâillements et un mortel ennui ». (P. Bliakhine, IZVESTIAS du 23-12-34).

La résolution du Comité Central sur la littérature (23-4-32), qui a des répercussions dans tous les domaines de l'art, ouvre la voie à des œuvres plus proches de la vie. Néanmoins dans CINÉ du 11 décembre 1935, le critique I. Popov parle de « l'héritage du cinéma didactique » : « Cet héritage s'exprime le plus nettement aujourd'hui dans la manière de peindre les caractères. Il est très rare que le caractère du personnage *représente dans nos scénarios le moteur de l'action.* On ne lui accorde généralement qu'un rôle accessoire : il est destiné à illustrer l'une ou l'autre intention thématique de l'auteur. Le comportement du héros dans beaucoup de scénarios vient non pas de la nature, mais des indications du « précepteur » thématique, qui guide invisiblement le héros par la main à travers toute l'œuvre. De là, la représentation de caractères *standardisés, tout d'une pièce, si* répandue à présent chez nous. »

Nous avons pu voir combien ces observations restent d'actualité en 1952. Pourtant, les écrivains et les critiques soviétiques ont plus d'une fois signalé le danger. Dans le rapport déjà cité au XII[e] plénum du Bureau de l'Association des Ecrivains Soviétiques, Sofronov soulignait : « Un des principaux défauts de notre dramaturgie est son caractère illustratif ». Plus récemment, le critique V. Skaterchtchikov a noté dans L'ART DU CINÉMA (N° 6, 1951) : chez certains artistes on retrouve encore maintenant la petite théorie suivant laquelle un sujet contemporain peut compenser par son actualité la faiblesse artistique de l'œuvre. Or, le réalisme socialiste considère le contenu d'idées et la maîtrise artistique dans leur indissoluble unité et c'est dans cette unité seule qu'il voit la dignité de la véritable œuvre d'art. Deux mois après, Skaterchtchikov revient sur cette question (L'ART DU CINÉMA, février 1952) : « Le caractère illustratif d'une œuvre d'art est un trait anti-artistique. Par caractère illustratif nous ... entendons le recours au style de déclarations, l'incapacité d'exprimer le contenu par les moyens de l'art correspondant, l'introduction dans l'œuvre d'une tendance apportée à l'extérieur (fut-elle juste et conforme à la réalité) et non pas déduite de la vie représentée par l'artiste. »

G. Alexandrov — le metteur en scène des *Joyeux Garçons* et de *Rencontre sur l'Elbe* — insiste sur le même point dans le numéro de janvier de la revue : « Le spectateur ne se souviendra longtemps des conclusions auxquelles veut l'amener le dramaturge, que si ce dernier a tout fait pour que le spectateur arrive à ces conclusions de lui-même, grâce aux images de l'œuvre. »

Mais, si les artistes soviétiques se rendent parfaitement compte du danger que représente le didactisme, pourquoi leurs œuvres continuent-elles de s'en ressentir ? Justement, Alexandrov répond à cette question :

« Il est naïf de croire que nos spectateurs sont incapables de tirer d'une œuvre artistique des conclusions justes si cette œuvre ne contient pas de phrases grandiloquentes et n'est pas pénétrée d'un importun didactisme. Le spectateur soviétique a dépassé depuis longtemps ces leçons primaires que continuent à exiger des films les rédacteurs (il s'agit des « rédacteurs » chargés d'examiner les scénarios). Malheureusement, c'est précisément à cause de ces exigences

qu'apparaissent dans les scénarios la multiplicité des thèmes et l'actualité du style journal au lieu d'un profond reflet artistique de la réalité. »

Nous reviendrons plus loin sur le problème de ces rédacteurs. Notons simplement encore en relation avec le didactisme, une autre tendance qui s'exprime dans certains films soviétiques et dont il n'est pas question dans les auto-critiques : la tendance mythologique. (Cf. l'importante étude d'André Bazin dans ESPRIT d'août 1950).

Pourtant, cette tendance ne précède-t-elle pas, elle aussi, d'une « conception fausse des problèmes du réalisme socialiste » ?

LES CONFLITS DANS LA REALITE SOVIETIQUE ET L'ART

Nous en arrivons maintenant à celui des problèmes « mal compris par les dramaturges et les critiques » que LA PRAVDA juge essentiel : le problème du conflit dramatique en tant que fondement de l'œuvre théâtrale ou du scénario.

LA PRAVDA écrit : « La cause fondamentale de la pauvreté de la dramaturgie, de la faiblesse de beaucoup de pièces, réside dans le fait que les dramaturges ne fondent pas leurs œuvres sur des conflits profonds tirés de la vie, qu'ils évitent ces conflits... »

« Au cours de ces dernières années nous avons vu se répandre la « théorie » vulgaire de la résorption des conflits, qui a exercé une influence néfaste sur le travail créateur des dramaturges. Selon les créateurs de cette soi-disant « théorie », « l'absence de conflits » doit représenter le trait le plus caractéristique des pièces soviétiques. »

La naissance de cette théorie remonte en fait aux premières années de l'après-guerre. Pour ce qui est du cinéma, V. Soutyrine parlait en 1947 (ART DU CINÉMA, N° 5) des questions qui se posent pour le scénariste travaillant sur un sujet contemporain. Par exemple « la question de la possibilité ou de l'impossibilité de construire des conflits dramatiques en se fondant sur la réalité soviétique contemporaine, la question de la nécessité ou de l'inutilité de la notion même de conflit dramatique, la question de la possibilité ou de l'impossibilité d'une dramaturgie sans conflits ».

De quoi s'agit-il exactement ? D'un problème dont on saisit immédiatement l'importance : « De l'existence ou l'inexistence de conflits dans la vie soviétique d'aujourd'hui elle-même ». LA PRAVDA précise :

« Si l'on en juge par les pièces de ce genre, tout va bien chez nous, tout est idéal, il n'y a aucune espèce de conflits. Certains dramaturges estiment qu'il leur est presque interdit de critiquer ce qu'il y a de mauvais, de négatif dans notre vie.

« Il y a d'autre part des critiques exigeant que dans les œuvres artistiques ne soient montrés que des types idéaux et, lorsque l'écrivain ou le dramaturge met en lumière ce qu'il y a de négatif dans la vie, ils l'attaquent. »

Et l'organe central du parti souligne : « L'artiste qui connaît véritablement la vie, qui observe attentivement ce qui se passe autour de lui, ne peut pas ne pas voir que sur la voie des constructeurs du communisme se rencontrent des obstacles et des difficultés, des heurts, de sérieuses contradictions ».

« ...Tout n'est pas idéal chez nous. Il y a chez nous des types négatifs ; le mal n'est pas rare et les hommes faux ne sont pas rares non plus. Nous ne devons pas avoir peur de montrer les défauts et les difficultés. Il faut corriger

ces défauts. Nous avons besoin de Gogols et de Chtchedrine. Il n'y a pas de défauts là où il n'y a pas de mouvement, où il n'y a pas de développement. Or, nous autres, nous nous développons et nous avançons ; par conséquent, il y a chez nous des difficultés et des défauts ».

« Pour l'artiste il n'y a pas de péché plus grave que de craindre la vérité de la vie, que d'éviter la représentation des contradictions de la vie. »

Ici encore, les mises en garde n'ont pas manqué, au cours de ces dernières années, dans les milieux du théâtre et du cinéma.

Toujours dans son rapport, Sofronov a dénoncé la théorie du « théâtre sans conflit » dès 1948, posant le problème sur le même terrain que LA PRAVDA aujourd'hui. Quelques jours auparavant, L'ART SOVIÉTIQUE avait de son côté fait ressortir le « tort considérable causé au théâtre par la diffusion de cette théorie » (11-12-48).

En même temps, ce journal s'était inquiété du recours systématique des dramaturges au « happy end », jusque dans les meilleures pièces de l'après-guerre. Depuis, L'ART SOVIÉTIQUE est revenu sur la question à différentes reprises.

Pour ce qui est du cinéma, le ministre du Cinéma lui-même, M. Bolchakov, montrait dans la GAZETTE LITTÉRAIRE du 11-12-48, le danger de la conception suivant laquelle il serait impossible de créer des « scénarios mordants et captivants » à partir de la réalité soviétique, sous prétexte que celle-ci ne connaîtrait plus de conflits.

Peu de temps avant la publication de l'article de LA PRAVDA, la question fut examinée au sein de la commission de dramaturgie de l'Association des Ecrivains. Certains participants y insistèrent sur « l'extinction du conflit », sur la nécessité de substituer au conflit comme fondement de l'œuvre dramatique une autre notion, par exemple celle de « choc » ou bien celle de « *collision* ».

D'autres - et ceci est caractéristique — tout en soulignant que le conflit garde son entière importance pour la dramaturgie soviétique, « évitèrent de poser la question de l'essence de ce conflit, c'est-à-dire de la lutte contre le mal, contre les phénomènes négatifs de la réalité » (GAZETTE LITTÉRAIRE du 6-3-52). Mais, soit à la commission, soit dans la presse, les dramaturges les plus en vue — comme Simonov, Virta, Romachov, Sourov - engagèrent une vigoureuse contre-offensive.

Quelques-uns d'entre eux, soutenus par la GAZETTE LITTÉRAIRE ne se contentèrent pas cette fois de simples dissertations théoriques, ils s'attaquèrent en effet aux facteurs mêmes qui ont provoqué la naissance de la théorie du « théâtre sans conflit ».

LA PRAVDA, elle, allait rejeter toute la responsabilité de la situation sur les dramaturges et les critiques. L'organe central du parti a noté un phénomène curieux : « Certains dramaturges considèrent presque qu'il leur est interdit de critiquer ce qu'il y a de mauvais, de négatif dans notre vie ». Mais ce phénomène lui paraît anormal et, un peu plus loin, le journal parle de « lâcheté ». L'ART DU CINÉMA (mai 52) reprend, lui aussi, ce mot.

Néanmoins, ni cette revue, ni LA PRAVDA ne se demandent quelles étaient les raisons de cette lâcheté.

Il s'agit pourtant d'une chose bien simple : l'attitude des organismes et les services chargés de contrôler le répertoire des théâtres et les scénarios livrés, à commencer par le Comité pour les questions artistiques auprès du Conseil des ministres, le Comité du répertoire et le Conseil artistique auprès du ministère du Cinéma, auxquels s'ajoutent de multiples *instances intermédiaires*. Il s'agit aussi, subsidiairement, de l'action de certains critiques dont le « dogmatisme » ne doit pas être très éloigné du simple carriérisme.

« LA PEINTURE VERIDIQUE DE LA REALITE »
ET LES TABOUS DES CENSEURS

Dans son éditorial du 6 mars, la GAZETTE LITTÉRAIRE écrivait : « Au lieu d'orienter les dramaturges vers la large représentation de la vie dans toute sa richesse, ... au lieu d'appeler les écrivains à la hardiesse créatrice, beaucoup de critiques, en commun avec certains fonctionnaires du Comité pour les questions artistiques, ont établi pour les dramaturges des cadres étroits et limitatifs. Les exigences dogmatiques des critiques se réduisent souvent à l'affirmation suivant laquelle la représentation des phénomènes négatifs dans notre vie ne serait pas « permise » dans notre dramaturgie. « Des choses comme ça n'arrivent pas », « Cela n'est pas typique », « C'est une déformation de la vie », affirment couramment les critiques dogmatistes lorsqu'ils voient dans une pièce la figure d'un homme porteur d'une morale qui nous est étrangère ».

Anatole Sourov — l'un des deux ou trois meilleurs dramaturges qui se soient affirmés en U.R.S.S. depuis la guerre — explique (ART SOVIÉTIQUE du 12-3-52) comment le Comité du Répertoire refusait nombre de pièces, mettant en scène des personnages et des phénomènes négatifs, avec la motivation : « Encore une peinture des faiblesses humaines ; les faiblesses ne sont pas caractéristiques pour notre société soviétique. » Et Sourov fait remarquer : « Le Comité ne voulait pas se rendre compte que ces faiblesses, ces personnages négatifs, ne sont nullement une invention de l'auteur, qu'ils existent, que nous avons encore chez nous des survivances du passé et des hommes typiques portant en eux ces survivances ».

Sourov reste cependant modéré dans ses critiques. L'article de Nicolas Virta par contre (« Parlons franchement », ART SOVIÉTIQUE du 29-2-52) est écrit sur le ton d'un véritable réquisitoire ; aussi a-t-il fait sensation plus encore que l'éditorial de LA PRAVDA. Virta fut un des principaux défenseurs du « théâtre sans conflit » et publia plusieurs articles sur la question. Aujourd'hui, il expose sans ambages ce qui l'avait poussé, lui, ainsi que nombre de ses confrères, à prendre cette position : « Rappelons-nous le chemin de croix que devaient traverser les pièces qui montraient des conflits aigus entre les bons et les mauvais, entre les hommes d'avant-garde et les éléments arriérés, entre les hommes honnêtes et les malhonnêtes. Rappelons-nous les formules-clichés avec lesquelles on condamnait nos pièces : « Ce n'est pas typique », « C'est une calomnie », etc... Rappelons-nous la façon impitoyable dont on supprimait dans nos pièces tout ce qu'il y avait de vivant, d'émouvant, de caustique, avec quelle fureur les critiques et les comités du répertoire se jetaient sur une peinture véridique de l'existence où, à côté du bien, existe encore le mal, existe encore la médiocrité qui entrave notre progrès... » Et, plus loin : « Je me sens obligé d'avouer franchement d'où nous est venue la théorie du *théâtre sans conflit* ». Cette théorie est le résultat des constatations faites quant à la façon dont nos pièces traversaient les barbelés des comités du répertoire. Ainsi que je l'ai indiqué, tout ce qu'elles pouvaient contenir de vrai, de vivant, de neuf et de frais, tout ce qui n'était pas des clichés, était nivelé. Chaque parole hardie devait être défendue au prix de nos nerfs et de la qualité de la pièce. »

Nous avons vu ce que disait à ce sujet G. Alexandrov dans le numéro de janvier de L'ART DU CINÉMA. Il faut noter d'ailleurs que les cinéastes soviétiques ont dénoncé le même mal depuis longtemps déjà, sinon aussi directement, en tout cas avec suffisamment de netteté.

Dès 1946, à la première réunion du Bureau de l'Association des Ecrivains, le rapporteur B. Gorbatov se plaint du « nombre extraordinaire d'instances et

de fonctionnaires ayant le droit d'apporter des corrections et de remanier les scénarios littéraires. » — « Au bout du compte, indique Gorbatov, le scénario perd son visage, devient terne et arrondi comme un galet. Tout ce que l'auteur savait de la vie et qu'il a mis dans le scénario se perd, s'évapore... Il est temps de mettre fin à cette dépersonnalisation et d'établir que le scénario est une œuvre littéraire, dans laquelle se reflète le monde créateur individuel de l'écrivain, sa connaissance et son interprétation de la vie. Personne n'a le droit de remanier et de « mettre au point » son œuvre sans sa participation » (Gazette Littéraire du 30-11-46).

Quelques mois après, c'est le metteur en scène Tchiaoureli qui écrit dans La Pravda (2-1-47) : « Chaque nouveau scénario passe par une série d'instances bureaucratiques, lesquelles, pour se couvrir, « conseillent », « mettent au point », « corrigent » le scénario. Cela amène *la création de scénarios de forme « arrondie »*, suivant le principe : un peu d'idéologie, un peu d'intrigue captivante ».

De conférence en conférence, les cinéastes réclament la réduction du nombre des instances ayant droit de regard sur les scénarios. Le ministère du Cinéma affirme à plusieurs reprises avoir satisfait cette revendication, dont il proclame le bien-fondé. Mais en pratique rien ne change. A la conférence des cinéastes soviétiques de mars 51, le metteur en scène Guerassimov se plaint de nouveau : « L'appareil de rédacteurs du ministère rabote l'œuvre du scénariste comme une planche. Les scénaristes du type artisanal, prêts à accepter servilement tous les remaniements, ont fait pénétrer le même esprit artisanal dans le travail des rédacteurs. Très souvent, à la suite de ce système de « préparation », un scénario écrit avec talent et inspiration arrive jusqu'au metteur en scène à tel point privé de vie, qu'il faut alors refaire un grand travail littéraire pour le remettre sur pied » (Art Soviétique du 6-3-51).

En avril 1951, le scénariste Smirnova dénombre 28 instances examinant successivement le scénario : rédacteurs, directeurs, membres des comités de rédaction des studios, chefs des sections des scénarios ou de différents services *du ministère. Après quoi, le scénario est* encore soumis aux Conseils Artistiques du ministère et des studios ! (Art Soviétique du 10-4-51).

Pourtant La Pravda, elle, ne dit mot de ces critiques et déclare simplement que des articles comme celui de Virta « détournent les lecteurs de la discussion des véritables problèmes de la création, dont la solution pourrait aider notre dramaturgie à surmonter son retard. »

La situation de l'organe central du parti est évidemment délicate : confirmer les accusations lancées contre les « rédacteurs » et contre les différents comités qui assurent le contrôle du théâtre et du cinéma, ne serait-ce pas obliger le public à se demander pourquoi l'intervention du parti est venue si tard ? Ne serait-ce pas aussi ouvrir la voie à des accusations portant beaucoup plus loin et mettant en cause le principe même du contrôle ? Or, il n'est bien entendu pas question d'abandonner ce principe. Le problème ici, tel qu'il se pose pour les Soviétiques, est *autrement complexe qu'il ne paraît à première* vue. Nous avons vu que la liberté de *discussion* parmi les artistes et les écrivains est plus large en U.R.S.S. qu'on ne l'imagine communément en Occident. L'article de La Pravda ouvre d'autre part de nouvelles perspectives en ce qui concerne la liberté de *création*. Et par là, il aura sans doute autant d'importance dans le domaine du théâtre et du cinéma que la résolution du Comité Central d'avril 1952 en a eue dans le domaine de la littérature. Mais, le point de vue exprimé par Alexandre Fadéev après les résolutions de 1946 restera dominant : « Nous ne nions pas que nous servons l'Etat ; au contraire, nous en sommes fiers, parce que chez nous l'Etat défend les intérêts du peuple. On dit que la commande d'Etat est un mot terrible. Mais, la notion de commande

d'Etat pouvait être terrible et faire peur à l'artiste au temps où les positions de l'Etat étaient différentes de celles des artistes. Mais à présent, notre Etat est un Etat populaire et notre art est un art populaire également ; nos artistes sont des enfants du peuple, comme le sont les hommes qui dirigent l'art dans la bonne voie. Nous avons des vues communes. Et tout le problème consiste à user de l'intelligence créatrice collective pour pousser l'artiste à trouver un thème, pour l'aider à mieux voir ce thème et à mieux l'incarner dans l'œuvre d'art » (LE THÉATRE SOVIÉTIQUE ET LA VIE CONTEMPORAINE).

La question qui se pose, c'est de savoir si vraiment tout le problème se réduit à cela, même du point de vue marxiste. Mais une discussion sur ce sujet nous entraînerait trop loin... Restons-en à la crise des scénarios.

Quelles seront, dans ce domaine, les répercussions du débat actuel ?

L'année 1952 va-t-elle marquer un tournant dans l'évolution du Cinéma Soviétique ? La franchise, de plus en plus grande, avec laquelle les dramaturges et les cinéastes russes ont posé quelques-uns au moins des problèmes fondamentaux de leur art, incite à l'optimisme (l'auto-critique allant de pair avec la critique n'est décidément pas une formule vide de sens !). Toutefois, cette franchise ne suffirait pas, en l'occurrence, si elle n'avait fini par mettre en mouvement les instances supérieures du parti. C'est pourquoi l'intervention de LA PRAVDA a une importance particulière, si réticent qu'ait pu être l'organe du parti sur certains points. Telle quelle, en effet, cette intervention a été suffisamment explicite pour que l'on puisse, en tout cas, en attendre notamment un changement d'esprit dans les services chargés de contrôler pièces et scénarios.

D'ailleurs, des mesures tendant à la réorganisation de ces services semblent, cette fois, devoir être appliquées pour de bon. Peut-être même que le rôle des représentants directs de l'art et de la littérature sera-t-il élargi, à différents échelons, aux dépens de simples bureaucrates, comme d'aucuns l'ont suggéré à plusieurs reprises. De toute manière, les auteurs trouveront désormais de ce côté moins d'obstacles sans doute que par le passé (ce qui ne signifie évidemment pas que nous allons voir s'instaurer dans ce domaine un état de choses idyllique).

Mais, cette évolution ne pourra s'accomplir que progressivement. On ne se défait pas d'habitudes prises depuis de longues années en quelques mois. Et l'on doit en dire autant des auteurs eux-mêmes. Il y a pour ceux-ci un effort de « réorientation » intérieure à faire qui ne sera pas simple. (Nous ne parlons pas, bien entendu, des artisans qui vont s'empresser de fabriquer un certain nombre de scénarios « avec conflit » et « avec vie privée » tout aussi superficiels que les hagiographies désormais condamnées.) Une période de tâtonnements demeure en tout cas inévitable.

Compte-tenu des délais de réalisation d'un film en U.R.S.S. ce n'est donc pas avant un an ou deux que nous serons véritablement fixés sur l'efficacité des efforts déployés pour surmonter la crise actuelle.

PHILIPPE SABANT



Corollaire de la nécessité absolue de la " V. O. "

LES SOUS-TITRES DE FILM

par

Roger Gabert

La critique moderne et le public évolué refusent désormais le pis aller commode du doublage. Il faut des sous-titres (1). Telle en est l'importance que des metteurs en scène comme René Clair, ou De Sica, s'en soucient personnellement. Pour *Les Belles de Nuit,* par exemple, René Clair a fait lui-même le repérage des sous-titres pour la version italienne de Lo Duca présentée au Festival de Venise et a, en personne, dirigé toute l'opération.

Au reste, si l'on veut bien se replonger dans l'atmosphère d'un film comme *Mädchen in Uniform,* on voit certes surgir des visages troublants, des scènes attachantes, mais l'on entend aussi remonter le texte sobre et combien délicat de Colette; tandis que si l'on reconsidère en pensée *All About Eve,* s'élèvent promptement, en face du jeu courageux, des attitudes de bravoure de Bette Davis, les aphorismes et les paradoxes à la Oscar Wilde du critique-esthète Addison de Witt, habilement traduits et nuancés par Jacques Deval. D'un tout autre côté, revoyons en esprit *Miracolo A Milano.* Que reste-t-il du texte, à travers ces rayons, ces envols et ces jaillissements ? Rien..., en apparence rien. C'est qu'il

---

(1) La technique proprement dite du sous-titrage est extrêmement réduite. Le repérage d'un film donne par exemple :

Plan 391. 724,*2* à 728,*11* = 73 *images.*

La longueur du plan est exprimée en pieds-machine (ou pieds-pédale). Un pied correspond à 16 images ou 8 lettres. Il va de soi qu'une lettre a besoin de deux images pour être *lue* à l'écran. Le plan cité plus haut contenait la phrase suivante du dialogue :

— *Il ne lui est rien arrivé, n'est-ce pas ? Il va venir ?*

Le sous-titre correspondant — à deux images par lettre — ne devra pas avoir plus de 36 lettres. Le problème est parfois très difficile quand le débit de l'acteur est rapide ; il s'agit alors d'exprimer un dialogue dans des phrases qui ne sont que le tiers de la phrase originale. *On s'en tire en ramassant au maximum* le langage, ou en choisissant ce qui est le plus utile à l'intelligence du film.

Trois procédés sont actuellement en usage : celui qui imprime — par des clichés minuscules « encrés » d'acide — directement sur la pellicule (c'est le procédé idéal, type *Titra,* quand on ne dispose pas du négatif ou qu'on n'envisage qu'une seule copie sous-titrée) ; celui qui imprime le titre sur l'image par procédé optique en se servant du négatif (c'est le procédé, type *Sitac,* utilisé quand on dispose du négatif ou de la lavande du film et pour de nombreuses copies) ; il reste enfin un troisième procédé, utilisé en Orient, qui permet de projeter sur les côtés de l'écran les sous-titres relatifs à l'image. Ce dernier mériterait une plus grande attention de la part des techniciens, aussi sur le plan de la diffusion du théâtre. D'autre part, si la paresse de l'exploitation n'était pas un lieu commun, le sous-titrage aurait pu être imprimé *sous* l'image, c'est-à-dire dans ces 2 mm noirs qui séparent les images l'une de l'autre. Cela éliminerait la principale objection qu'on fait au sous-titrage, à savoir le dommage porté à l'image, qu'aucun automatisme visuel ne peut corriger.

Avec un repérage impeccable, un bon sous-titrage consent actuellement de laisser passer jusqu'à 90/95 % du dialogue original (s'il le mérite !).

L'efficacité du sous-titrage enlève toute-excuse à ces critiques qui osent parler d'un film d'après sa version doublée. Souci d'information à part, il s'agit là d'un non-sens sur le plan critique. A ce sujet, nous aimerions connaître l'opinion de l'Association Française de la Critique de Cinéma, car il est évident que la *critique* d'un film doublé entre dans le domaine de la faute professionnelle, sauf les cas extrêmement rares d'une étude comparée (telle la projection de *Hamlet*).

L.

fallait là un sous-titrage qui s'intégrât dans l'image même, accessoire effacé, à peine indispensable par instants. Ce qui fut fait sur les conseils de De Sica. Et, tout à l'opposé, deux films abondamment parlés dans leur langue originale : l'un suédois *Hon Dansade En Sommar* (*Elle n'a Dansé qu'un seul Eté*), l'autre *Bellissima* en un romain dur, débité par le geste autant que par la voix, avec la furia d'Anna Magnani. Là s'imposaient des sous-titres nombreux, aussi condensés que possible, en un minimum de mots, de caractères, de façon que l'œil du spectateur ne quittât pas l'image, que son oreille eût la sensation naturelle d'enregistrer.

Les sous-titres, bel et bien, entrent dans l'esprit du public. S'il croit les avoir oubliés, ayant hautement apprécié le film, c'est faire compliment au sous-titreur. Si, au contraire, le film n'a pas plu, cela peut être imputé à l'adapteur, et l'on doit juger les sous-titres comme l'on fait les autres éléments du film. Un simple effort de mémoire peut être rapidement convaincant.

Aussi estimons-nous qu'il convient de crier au scandale, au scandale de *Due Soldi Di Speranza,* Grand Prix du Festival de Cannes, tel qu'il est actuellement présenté à Paris. On peut se demander si le Jury de Cannes et les principaux critiques de cinéma auraient reconnu la grandeur de ce film, avec le sous-titrage de l'exploitant actuel, qui constitue, faussant les caractères et certaines scènes, une véritable trahison du texte original.

La langue en est ce « napoletano pulito », appelé « napolitain de théâtre », dont la verdeur est sûre, les images frappantes. Nous lisons, à la place, un texte rare, lent, homogène, monocorde, terne le plus souvent et, pour tout dire... faux !

Voulez-vous, pour mieux comprendre et partager notre indignation, suivre ou re-suivre la séance ?

Dès l'abord, se déroule un texte italien qui précise où et comment le film fut réalisé. Aucune traduction. Ainsi, dès le début, se produit comme une absence, comme un détachement du public qui, on le sent, s'accroche au mot *Vesùvio,* universel. Mauvais départ !

Apparaît la mère d'Antonio. On la voit, on l'entend ! Les sous-titres démarrent lentement, on comprend mal. Cette femme gesticulant devient d'un coup assez antipathique. Or, elle dit à son fils qui revient du service militaire : — « Pourquoi ces porcs t'ont-ils appelé, toi, soutien de notre famille ? » Il y a là quelque saveur, que goûteraient par exemple les adversaires du service de deux ans... Enfin, *elle* le dit. Et aussi : — « Tes sœurs ? Leurs cheveux tombent, à porter le panier sur la tête. » Des filles, baignées par la Méditerranée, ont souvent leurs cheveux pour seule parure. Il y a là preuve de grande misère. Dites-le.

Vient la scène du lapin volé, prétendu lièvre. La mère crie : — « Je le jure sur la tête de mes enfants », ce qui n'est pas très original, je le reconnais (et ne vaut pas le « Je le jure sur la tête de la tombe de mon père », que j'ai entendu ailleurs) mais pourquoi lui faire dire quelque chose comme : « Si je mens, que je perde toutes mes dents » ? On y perd son... napolitain.

Antonio vient signer son congé de libération et en profite pour demander du travail. Le fonctionnaire lui répond : « Ces soldats ! tous la même chanson ». A quoi Antonio réplique : « Pour changer la chanson, faut changer le maestro, non les musiciens ». Pourquoi lui faire dire « chef d'orchestre » au lieu de « maestro » ? Je me demande si tous les « auditeurs » français auront rectifié d'eux-mêmes...

Plus loin, les chômeurs parlent de leur « profession »; je n'ai pas *lu* cela.

Carmela a « le diable au corps » ou, si l'on veut, « le feu au ... ». Mais elle n'est pas malade, elle n'a pas le « feu au corps », comme il est écrit en sous-titre.

Antonio dédaigne Carmela, se moque de ses cheveux tressés comme des « cordes de clocher ». Elle ressent l'injure et cisaille ses nattes. Si vous parlez de « tresses » il n'y a ni dédain ni injure et le geste de Carmela devient simple caprice.

Antonio se résigne à vendre des choux, sur la place, pour un patron. Il se paie en donnant un « coup de pouce » à la balance; c'est banal, mais de là à parler de « pourcentage » comme fait le sous-titre, il y a de quoi provoquer une querelle... religieuse.



Une image de *Ditte Menneskebar* prise directement sur le film. On appréciera l'humour involontaire du sous-titre.

Sur le chemin où Carmela va chercher de l'eau et rencontre Antonio, il est *dit* que la cruche... « raisonne » (l'image, le son y est) ; vous écrivez qu'elle est « raisonnable », c'est de la pédagogie !

Pascal Artu surgit. Voilà un caractère ! et qui se maintiendra jusqu'à la fin du film. Voyez ses vêtements, son *self-control.* Le texte le campe :

« Dans une poche, la mèche
Dans l'autre, les Saintes-Huiles ! »

Fils et frère d'artificiers victimes du devoir, père d'artificiers, artificier soi-même et... père de Carmela « baptisée à la poudre ». Quelques sous-titres essaient de nous dire cela, bien posément.

La petite sœur d'Antonio, que sa mère envoie « percevoir » la paie avant l'heure, passe presque inaperçue dans le brouhaha causé par les chevaux et les cochers, faute de *la* réplique !

Au marché aux chevaux, un jeune homme s'attendrit à l'idée de vendre la bête que son père, en mourant, lui a léguée. Le maquignon, qui la promet à l'abattoir, dit : « Qui l'achètera aura le foie malade », ce qui peut s'entendre : « Faut avoir l'estomac solide pour acheter pareille bête ». Le jeune homme hésite à comprendre. Si vous lui parlez de « consommateur » comme fait le sous-titre, il comprendra, c'est sûr. Vous trahissez le texte, et deux caractères : acheteur et vendeur.

Après la bénédiction de l'autocar, le conseiller déclare que « l'événement lui a inspiré un quatrain ». Il le récite, on entend les rimes italiennes. Donnez-nous donc un vrai quatrain de... conseiller municipal.

Soudain, les candidats-contrôleurs se disputent et se traitent de c..., alors que le curé est là, près d'eux, et va, à cause de cela, les traiter de « païens excommuniés ». Le mot est escamoté. (Souvenons-nous de Gabrielle Dorziat prononçant le même mot dans *Manon.*

Si Clouzot lui avait fait dire « idiot » ou « imbécile » nous n'aurions pas eu ce beau geste de « patronne de b..... »)

Mais voilà qu'Antonio, renvoyé de Naples, est accueilli sur le quai de la gare par un employé qui le connaît bien et qui, selon le sous-titre. lui dit de but en blanc : « Ta sœur a fauté avec Bellomo ». Ah ! qu'en termes galants... Mais ça n'est pas ça du tout ! L'employé, vrai villageois inculte, dit en réalité :

— « Tu ne *sais* pas ? Je croyais... Si j'avais *su* que tu ne *saches* pas j'aurais rien dit, t'aurais pas *su*... »

A quoi Antonio répond :

— « Bon ! Tu *sais* que je ne *sais* pas. Vas-y ! »

— « Oh ! rien. des commérages ! Un malheur... ta sœur et Bellomo... » De là à... « fauter », *voyons*... Vous *voyez* ce que je *veux* dire !

Ce n'est rien, un tout petit personnage épisodique, mais trahi !

Antonio, habilement excité par sa mère dont le caractère, là non plus, n'est pas suffisamment nuancé par les sous-titres, va « faire du foin » chez Bellomo. Il me semble bien qu'on fait dire là à sa mère : « Juste quand mon fils est de la classe ». Mais pas du tout ! Antonio était de la classe *avant le film;* maintenant il est « libéré du service militaire ». Chacun sait ça.

La scène du confessionnal se tient à peu près, la mimique aidant. Mais je crois avoir lu qu'un « gros garçon va naître ». C'est là, peut-être, un peu... pousser les choses, non ?

Nous voici parvenus au passage probablement le plus mal traduit de tout le film : Carmela, pour aller porter le repas à son père, traverse un paysage magnifique; du haut des collines les jeunes villageoises l'insultent, la traitent de « sacristine ». Elle répond en hurlant des menaces. C'est là un des moteurs qui vont déterminer Carmela à agir. Les sous-titres sont... pâles. Le public ne réagit aucunement. Dommage !

Dans le jardin du curé, Antonio dit :

— « Oiseau en cage, chante d'amour ou bien de rage », et non : « Oiseau en cage chante de rage ». Importante nuance, celle-là même qui trouble Antonio, luttant contre son amour naissant pour Carmela.

Pour mieux alimenter la « rage » d'Antonio, Carmela « déballe » son paquet d'injures : « Vide-burettes. M... pour toi. M... pour mon cœur. M... pour ta sœur... etc... » C'est du Céline ! Je n'ai gardé aucun souvenir de ce qui est écrit à la place.

Les activités communistes d'Antonio se comprennent mal. On l'a vu rentrer, au matin, apportant une table de nuit. On a l'impression qu'il l'a volée et non, comme il est *dit*, qu'il apporte leur futur mobilier « morceau par morceau ». On *lit* seulement qu'il paie la chambre à coucher, par petits versements.

De Naples, Antonio écrit à sa mère une lettre en style de « bonne placée à la ville ». Il dit « je travaille matin et soir c'est un travail qui me fait travailler ». Cela a le même sel que la conversation avec l'employé de gare, citée plus haut. Au lieu de cela, les sous-titres nous donnent une lettre banale certes, mais correcte. Trahison de ton, trahison de caractère.

La mère, quittant le lecteur de la lettre, lui dit : « La prochaine fois, je la ferai lire par le pharmacien ». Toute la salle entend « farmacista ». Pourquoi diable écrire « herboriste » ?

Nous en arrivons à l'épisode très amusant des cinémas de banlieue de Mme Flora. Les images se suffisent à elles-mêmes; plus besoin de trop de sous-titres. Il me semble pourtant qu'une voix *off* parle de l'enfant de Mme Flora, qu'on ne voit qu'un moment plus tard. Une fois de plus, on comprend mal.

Carmela, dans la scène qui suit le « feu d'artifice » traite Antonio de « maquereau » et Mme Flora de « femelle ». J'ai lu des mots convenables, qui ne correspondent pas à la véhémence de Carmela.

Mme *Flora*, *faisant irruption* dans la cabine de projection, en belle santé fleurant le coiffeur, luisante de propreté et de verroterie, appelle naturellement « pouilleuse » la pauvre Carmela vêtue d'une méchante petite robe. Pourquoi donc écrire « traînée » ?

La sœur d'Antonio épouse enfin Bellomo. Sa mère, s'adressant à celle de Bellomo, dit: « N'est-ce pas, ma belle commère ? » Je crois bien qu'on lui fait dire : « ma belle-mère ». Comique !

Antonio, derrière le presbytère (ou est-ce.... l'évêché ?), se lance devant Carmela dans une sorte de monologue à la Giono, plein de cadence et de couleur. Les sous-titres sont là d'une indigence telle que le public réagit lentement, et encore n'est-ce qu'à cause de la répétition de « niente », dont chacun connaît le sens.

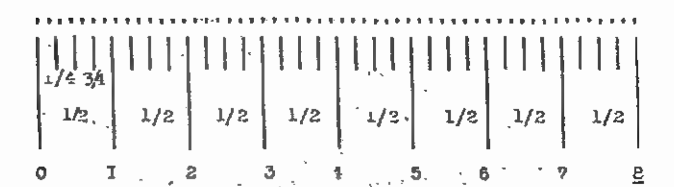
Antonio, furieux de s'être laissé prendre au stratagème de Carmela qui veut le rendre complice de sa fugue, dit : « J'ai droit à une patente... la patente du c... »; comme l'on dit « c... à payer patente », idée qui vient un peu plus loin. Cette réaction naturelle d'Antonio va se retourner contre la dureté du père Artu et déclencher la conclusion du film, sa philosophie même :

« C.. peut-être, mais l'honneur est pour moi.
« Celui qui nous a créés n'est pas pauvre.
« *Il nous reste deux sous d'espoir...*

Toute cette fin pourtant déterminante, est mauvaise, floue, malhabilement sous-titrée, et le spectateur, défavorablement impressionné dès le début, reste sur son... espoir.

On s'en veut d'avoir à énoncer des vérités aussi évidentes; mais on tremble à l'idée que pourrait *être confiée à pareil* sous-titreur la version étrangère d'un texte aussi irréprochable, aussi *pur* que celui du magnifique *Jeux Interdits* de René Clément.

Roger Gabert



Voici la règle graduée qui permet de calculer le plan en pieds-machine.

LETTRE DE NEW YORK

par

Herman G. Weinberg

New York, octobre 1952

Parmi les films américains de la rentrée, j'en citerai quatre, en plus du grand événement de cette saison, ou de n'importe quelle saison, le nouveau film de Chaplin : *Limelight.*

J'ai sélectionné quatre films pour des raisons particulières. 1) *Ivanhoë,* de Richard Thorpe, parce qu'il est mis en parallèle avec le gigantesque *Quo Vadis* et qu'une œuvre de telles spectaculaires proportions ne peut être ignorée. C'est un excellent film pour enfants, avec ses parades colorées et bien plus divertissant que la lecture du roman de Sir Walter Scott dont il est tiré. 2) *The Snows of Kilimandjaro* d'Henry King est moins captivant que le récit d'Hemingway dont il est adapté parce que pas tout à fait fidèle à cette tragique histoire d'une désillusion, parce que substituant à la fin pessimiste de l'original une fin optimiste et n'emportant pas en fin de compte la crédulité du spectateur à cause de son magnifique et rutilant technicolor. C'est aussi le seul film produit personnellement, cette année, par Zanuck, ce qui est à souligner. 3) *The Merry Widow,* troisième version, par Curtis Bernhardt, avec Lana Turner et Fernando Lamas. Les deux premières versions avaient été réalisées par Erich von Stroheim (1925) et Ernst Lubitsch (1934). Ai-je besoin de dire que cette nouvelle version manque de l'ironie satirique de Stroheim ou de la verve brillante de Lubitsch ? Le livret et la musique ont été remaniées jusqu'à faire de *The Merry Widow* un film musical, richement réalisé en technicolor (parfois réellement beau et agréable à l'œil) avec deux vedettes populaires. Mais Lana Turner n'est pas plus Sonia que Fernando Lamas n'est Danilo. Sentiment et charme ont été remplacés par des bons mots trop américains et de trop nombreux gros plans des deux vedettes.

Mais le plus grave c'est la liberté prise avec la belle musique de Lehar, qui a été réorchestrée et réécrite (par exemple, la chanson « For I am a Dutiful Wife », chantée par Camille au Ier acte devient une valse, bien qu'à l'origine composée par Lehar sur une mesure à quatre temps). D'autres chansons ont été déplacées (Danilo chante maintenant « Vilia » pour une bohémienne souillon) ou retirées, telle la fameuse czardas. La valse enfin est devenue un ballet spectacculaire du genre *An American in Paris.* 4) le dernier film, *High Noon,* est de loin le meilleur. C'est une sorte d'apothéose du « western », vigoureusement écrite par Carl Foreman et admirablement dirigée par Fred Zinneman, avec une musique obsédante de Dimitri Tiomkin. Avec *The Virginian* et *Stagecoach* ce film forme le trio des meilleurs westerns réalisés depuis la naissance du sonore.

Nous voici maintenant à *Limelight.*

Ceux qui ont vu le film aux différentes présentations privées sont nettement divisés : les uns le considèrent comme la plus grande œuvre de Chaplin et les autres sont désappointés. Les premiers sont de loin la majorité mais j'avoue être dans la seconde catégorie. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas des choses merveilleuses dans le film. Comment pourrait-il en être autrement puisque c'est un film de Chaplin ? Il y a des

moments d'un prodigieux humour : l'épisode avec « Phyllis, the flea », le duo piano-violon de Chaplin et Keaton au cours duquel Chaplin joue une danse hongroise avec une telle joie démoniaque qu'il n'y a plus maintenant qu'à « tirer l'échelle » en ce qui concerne les danses hongroises. Il y a quelques passages excellents dans le dialogue de Chaplin qui sont un commentaire désabusé sur quelques-uns des grands problèmes de l'existence. Il y a l'habituel et féérique burlesque et l'extraordinaire nouveau maquillage comique de Chaplin lorsqu'il fait ses numéros de music-hall sous le nom de Calvero, ex-grand comédien qui, avec l'âge, ne fait plus rire le public. Le reste de l'histoire traite de ses efforts pour aider une jeune ballerine à devenir vedette, ce qu'il réussit juste avant de mourir (et au moment où il faisait une rentrée triomphale sur les planches). Mais il y a de moins bonnes choses dans le film, du moins pour du Chaplin. Par exemple, les deux principaux acteurs, Calvero (Chaplin) et la ballerine (remarquablement jouée par la dernière découverte de Chaplin, Claire Bloom) s'apitoyent mutuellement et versent de copieuses larmes sur leur sort. Autrefois c'était *le public* qui pleurait lorsqu'il n'était pas au paroxysme du rire. Mais si maintenant Chaplin pleure, que doit faire le public ? Mourir. Cela m'apparaît comme une erreur. Il y a de grandes parties du dialogue trop visiblement écrites pour plaire à la galerie, pour faire vibrer les cordes sentimentales du public.

Chose curieuse, chez Chaplin, les passages sentimentaux de *Limelight* sont les moins bons. Autrefois, ces passages étaient ce qu'il réussissait le mieux (rappelez-vous *The Kid, The Gold Ruhs, City Lights*). L'invention et l'enchantement semblent aussi avoir disparu de sa musique. A l'exception d'une valse très inspirée, il n'y a presque rien qui atteigne la verve de la musique de *City Lights* et de *Modern Times.*

Mais ce qu'il y a de plus merveilleux dans *Limelight* c'est le fait qu'il suit de très près ce que l'on peut considérer comme autobiographique dans la propre carrière de Chaplin. Il n'a réellement pas peur de « prendre le taureau par les cornes ». Comme grand comédien, il parodia le plus mauvais tragédien, Hitler, dans *The Dictator.* Comme homme accusé, dans sa vie privée, d'être « un bourreau des cœurs », presque un Barbebleue, il réalise *Monsieur Verdoux*, histoire d'un homme qui tue plusieurs femmes. Et maintenant, acteur de 60 ans, dont les plus grands succès sont dans le passé, il ose faire un film, *Limelight*, sur un comédien âgé qui n'est plus aussi drôle qu'il était. Cela demande une sorte de courage moral qu'aucun réalisateur ne possède aujourd'hui ; rien que pour celà Chaplin mérite de triomphales acclamations. Mais n'ayez crainte, Chaplin est aussi drôle qu'avant dans les meilleurs moments de *Limelight*, même s'il manque de cette sorte d'inspiration quasi surnaturelle qui donna le personnage de l'homme riche de *City Lights*, ami du vagabond lorsqu'il a bu et qui ne le reconnaît pas lorsqu'il est sobre. Et s'il n'y a rien dans *Limelight* qui égale le comique du match de boxe de *City Lights* ou de la machine à manger de *Modern Times*, il y a l'épisode de « Phyllis, the flea » qui mélange le plus extravagant burlesque à l'humour parlé avec une virtuosité éblouissante rarement atteinte à l'écran.

Vous verrez le film malgré ce que je dis ou ce que quelqu'un d'autre dira, et il doit en être ainsi. Il reste à souligner l'ironie du fait que dans la même saison, l'automne de 1952, où sort un film entièrement parlant (et très parlant) de Chaplin, le même distributeur, United Artists, présente le premier film (*The Thief*), depuis le début du sonore, dans lequel il n'y a pas de dialogue parlé. Dieu me défende de comparer les deux films.

La seule œuvre que l'on puisse comparer à un film de Chaplin est un film de Chaplin. Mais qui progresse ? Qui rétrograde ? Cette situation a son propre côté humoristique et Chaplin, plus que tout autre, l'apprécierait. Ces remarques sont émises par quelqu'un qui considère *City Lights* comme le plus grand film réalisé.

HERMAN G. WEINBFERG

NOUVELLES DU CINÉMA

(Suite et fin)

FRANCE

• Si Jean Renoir tourne *Premier Amour* d'après Tchekov, il aura Danièle Delorme pour interprète principale.

• Tout en n'ayant pas renoncé officiellement à *Thérèse Raquin,* Marcel Carné s'est déclaré tenté de mettre en scène un film sur les milieux amateurs de la boxe. Cette œuvre « rose » serait intitulée *L'Ange du Ring.* Jean Gabin et Roland Lesaffre en seraient les vedettes.

• « Minna de Rangel », une nouvelle de Stendhal, ne sera plus réalisée par Albert Valentin, mais par Maurice Clavel. Interprètes choisis : Alain Cuny et Odile Versois.

• Dans les studios d'Epinay, une équipe de techniciens français dirigée par l'Américain Cheldon Reynols a tourné 39 films destinés à la Télévision américaine. Les délais de réalisation des films variaient entre trois et cinq jours.

• Marcel Pagnol a terminé *Marie des Sources,* avec Raymond Pellegrin, Rellys et Jacqueline Pagnol.

• On raconte que Marcel Herrand tournerait bientôt un film en tant que metteur en scène.

• Les trois vertus théologiques vont-elles être portées à l'écran ? On parle d'un film en trois parties ainsi prévues : *La Foi* incarnée par Michèle Morgan sous la direction de Jean Delannoy, *L'Espérance* interprétée par Vivien Leigh et réalisée par Laurence Olivier, *La Charité* jouée par Ingrid Bergman et mise en scène par Roberto Rossellini.

• Le Festival International de Cannes 1953 aura lieu du 11 au 26 mars.

• Après 27 semaines de travail, Henri-Georges Clouzot a terminé *Le Salaire de la Peur.* On sait que ce film est devenu une coproduction franco-italienne.

• Pour sa première semaine d'exclusivité à Paris, *Adorables Créatures* a obtenu la recette sensationnelle de 9.569.350 francs, « aide temporaire et timbre non compris ». Voilà qui ne fait pas honneur aux Parisiens. Aux Brestois, le mérite de sauver le bon goût français : en sept jours à Brest, au cinéma CELTIC, *Jeux Interdits* a rapporté 2.057.700 fr.

• Le metteur en scène Marcel Aboulker, qui venait de terminer *Les Femmes sont des Anges,* est décédé après une courte maladie.

• Ce serait Maria Félix qui serait chargée d'incarner la belle Otero dans le film qui lui sera dédié l'an prochain et dont nous avons annoncé déjà la préparation.

• Rossano Brazzi et Paul Bernard entourent Martine Carol dans *Lucrèce Borgia* que tourne Christian-Jaque d'après un scénario de Jacques Sigurd.

• Henri Decoin prépare *Dix-Huit Fantômes* d'après le roman de S.A. Steeman.

• Claude Vermorel va partir en Guinée pour y réaliser *La Dame au Beau Sourire,* avec Claire Maffei et Roger Pigaut.

• De source italienne, on apprend qu'un accord aurait été signé entre la France et l'Allemagne qui prévoirait notamment un important système de coproductions. Paris n'a pas encore confirmé la conclusion de cet accord.

ITALIE

• Un important accord vient d'être conclu entre l'Allemagne et l'Italie. Il prévoit notamment la coproduction de 10 films dans les dix prochains mois. Naturellement ces films bénéficieront de la double nationalité.

• Renato Castellani commencera finalement son *Roméo et Juliette* en janvier. Six mois de tournage au moins sont prévus, entièrement en décors naturels près de Vérone et Venise. Renato Castellani a choisi sa Juliette, une jeune Anglaise de 16 ans.

• Augusto Genina voudrait réaliser dans le Sud de l'Italie un film sur « la saccra Rappresentatione ». Ce serait l'histoire d'une prostituée qui fait la madone.

• Alexandre Blasetti dirigera *Marie-Madeleine* avec Jennifer Jones. Le film sera tourné en technicolor.

• Mario Mattoli tourne *Cinque Poveri in Automobile,* un scénario de Cesare Zavattini écrit en 1934. Voici les interprètes du film : Eduardo et Titina De Filippo, Aldo Fabrizi et Walter Chiari.

• *Stazione Termini* qui fut un projet de Claude Autant-Lara deviendrait maintenant un projet de Vittorio De Sica. C'est tout au moins ce que l'on annonce de Rome.

• A la Conférence Internationale des Artistes de Venise, Alexandro Blasetti a exposé sa thèse sur l'auteur de films : « Le metteur en scène, a-t-il dit, n'est pas l'auteur de l'œuvre cinématographique, il est l'auteur de tous les défauts de cette œuvre ; c'est lui qui, en dernier ressort, en est responsable ; il n'est pas l'auteur de toutes ses qualités et en particulier de la principale, le contenu humain, social et poétique du récit, qui dépend du « texte » du film. Le point de départ d'une œuvre cinématographique, de sa phase initiale : le thème, le contenu narratif, fondamental, le texte ».

ÉTATS-UNIS

• En voyage en Espagne, Henry Hathaway a déclaré s'intéresser à un projet de film se déroulant dans le cadre tauromachique. Il vient de terminer *Niagara.*

• Cecil B. De Mille prépare une nouvelle version en technicolor des *Dix Commandements.* Début de tournage prévu pour 1954.

• Preston Sturges collaborerait au scénario du prochain film de Billy Wilder *A New Kind of Love.*

• Hollywood annonce un film consacré à Eva Peron. Gene Tierney et Olivia de Haviland auraient été pressenties pour incarner celle qui fut la première dame d'Argentine.

• C'est Irving Pichel qui sera le metteur en scène du *Luther* de Louis de Rochemont et Lothar Wolff.

• Jean-Pierre Aumont aurait été pressenti pour incarner Louis Braille dans un film consacré au célèbre savant français.

• George Sidney commence un nouveau film historique : *Young Bess,* d'après le livre de Margaret Irwin, avec Jean Simmons, Deborah Kerr, Stewart Granger et Charles Laughton.

• Dans *I Confess* que réalise Alfred Hitchcock, Anne Baxter a été choisie pour partenaire de Montgomery Clift. Autres acteurs engagés : Karl Malden, Roger Dann, Brian Aherne, O.E. Hasse.

• Projeté à New York, *Ivanhoé* bat tous les records de recettes existant auparavant.

• Walt Disney s'intéresserait à une adaptation de « Rob Roy », le roman de Sir Walter Scott.

• Un film sur le Roi Arthur et la Table Ronde serait prochainement entrepris. Robert Taylor jouerait Lancelot.

• Le total des recettes pour 1951 aux Etats-Unis s'élève à 1.166 millions de dollars contre 1.235 millions de dollars en 1950.

• Nouvelle et dernière rectification : c'est Henry Koster, et non Robert Wise, qui tourne *Ma Cousine Rachel.* Robert Wise a commencé *Sixty Saddles for Gobi* avec Richard Widmark.

• Elia Kazan est arrivé à Munich pour y réaliser *The Man On A Tightrope.* Deux mois de travail en Allemagne sont prévus, le reste du film se fera à Hollywood. Les interprètes principaux sont Frederic March, Terry Moore, Cameron Mitchell, Adolphe Menjou et Paul Hartman.

• « L'Egyptien », le roman de Mika Waltari, sera porté à l'écran l'année prochaine par un réalisateur non encore désigné. L'adaptation du livre sera confiée à Casey Robinson et le rôle principal à Marlon Brando.

• Un producteur américain vient de proposer à Vittorio De Sica de tourner « The Rose Tatoo », la dernière pièce de Tennessee Williams. Anna Magnani aurait également été pressentie pour en être la vedette.

• *Monsieur Fabre* d'Henry Diamant-Berger présenté actuellement à New York y connaît le triomphe.

• Pour Stanley Kramer, Edward Dmytryk a terminé en Israël *The Juggler* avec Kirk Douglas et Milly Vitale. Toujours pour Stanley Kramer, Mary Pickford devait faire sa rentrée à l'écran en tournant *The Library.* Malheureusement, elle aurait pris la décision de ne plus jamais revenir au cinéma.

• Anthony Mann va tourner *Thunder Bay* avec James Stewart et Joanne Dru.

• Robert Florey se spécialiserait aux Etats-Unis dans les films pour la Télévision.

• San Francisco aurait posé sa candidature pour l'organisation d'un Festival International.

• Un spectacle de films en relief d'après un nouveau procédé, le Cinérama, vient d'être présenté à New York. Ce procédé s'utilise avec trois appareils de projection.

ANGLETERRE

• Le prochain film de Michael Powell et Emeric Pressburger sera *The Golden Years,* une fantaisie musicale sur la vie d'Oscar Strauss. Ludmilla Tcherina est la première vedette engagée.

• L'indécision est grande quant aux projets de John Huston. Alors qu'il était prévu que John Huston devait tourner très bientôt *Beat The Devil,* on annonce qu'il va réaliser *Matador,* dont l'intrigue se situe dans les milieux de la tauromachie. José Ferrer en serait l'interprète principal. D'autre part, John Huston travaillerait à l'adaptation d'une nouvelle de Maupassant dont le nom n'est pas encore dévoilé.

NOTRE ENQUETE SUR LA CRITIQUE

Notre enquête sur la critique, commencée dans notre numéro 15, se continuera dans un prochain numéro par la publication des réponses des auteurs et des producteurs. Nous espérons ainsi pouvoir présenter à nos lecteurs un portrait aussi exact que possible de la critique actuelle.

LES FILMS



Orson Welles, *Othello* : une scène à Mogador, avec Orson Welles et Suzanne Cloutier.

OTHELLO OU LA SOLITUDE DE NOTRE TEMPS

OTHELLO, film d'ORSON WELLES, d'après le drame de Shakespeare. *Images :* Anchise Brizzi, Georges Fanto. *Décors :* Alex Trauner. *Musique :* Francesco Lavagnino, Alberto Barberis. *Interprétation :* Orson Welles (Othello), Suzanne Cloutier (Desdémone), Doris Dowling (Bianca), Fay Compton (Emilia), Michael Mac Liammoir (Iago). *Production :* Orson Welles, 1950-1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

*Nous avons déjà abondamment parlé de l'*Othello *d'Orson Welles. Il nous a semblé profitable de donner la parole à un jeune critique que la faculté de s'exprimer pour la première fois sur Welles autorise à une enthousiaste prise de position « sur le fond » que nous ne pourrions pour notre part formuler sans nous répéter. Nos sentiments à l'égard de Welles n'ont en effet guère changé depuis la première vision de* Citizen Kane. *La connaissance plus approfondie que nous avons aujourd'hui de son œuvre jointe au privilège de connaître l'homme lui même et d'avoir discuté avec lui des caractéristiques et des intentions de son œuvre ont simplement précisé les attendus de notre jugement : notre admiration pour lui en est plus circonstanciée, plus centrée sur ce que nous pensons être les points essentiels d'une entreprise qu'il nous parait dérisoire de sous-estimer avec des arguments qui relèvent beaucoup plus des facilités et des niaiseries de la grande presse, par nature obligée de détruire rapidement ses idoles, que de l'analyse objective.*

Rappelons donc simplement et en les résumant, au sujet de cet Othello, *quelques considérations que nous avons déjà énoncées. Premièrement, et après relecture du texte de Shakespeare, il apparait que la fidélité de Welles à l'original est grande ; elle n'est pas au premier degré comme celle d'Olivier pour* Hamlet *mais au second degré : Welles n'a pas « porté »* Othello *à l'écran sans aucune transposition (ce qui n'est concevable que dans le cas des* Parents Terribles *où c'est l'auteur lui-même, vivant, Cocteau, qui... etc...), il a cinématographié ce qu'il pensait être l'idée générale d'*Othello, *d'où que son découpage n'est pas fait sur les « événements », mais sur le texte lui-même.*

Deuxièmement — et cela Bazin l'a clairement expliqué dans notre numéro 13 — Welles a résolu magistralement le problème du décor « en recréant une architecture dramatique totalement artificielle mais composée presque uniquement d'éléments naturels empruntés à Venise et au château de Mogador ». L'espace clos où doit résonner le verbe théâtral est ainsi reconstitué « en plein ciel » avec les avantages de la nature, sans en avoir les inconvénients.

L'interprétation enfin peut prêter à discussion, mais n'est-ce point Desdémone elle-même qui parle de « l'air fatal d'Othello, roulant des yeux... » ?

J. D.-V.

On a parlé et on parlera ici-même beaucoup d'Othello, et je veux réduire ceci aux dimensions d'une simple note. Mais il faut d'abord faire amende honorable. J'avais toujours eu devant la pensée d'André Bazin sur Orson Welles, certaines réticences non de *fait* mais de *degré*, intensité où Welles aurait correspondu à une image grandiose que je ne reconnaissais pas, bien qu'ayant toujours aimé *Kane* ou les *Ambersons*

Mais voilà qu'avec *Othello*, Welles se fait *mythique*. Naturellement, le drame élisabéthain lui a servi. Il en a pris bien plus que la charpente, la tradition : il lui était donné de le relier, par une pensée très sûre, à l'actualité. Car *Othello* est le drame de la solitude de notre temps. Tel Georges Neveux qui fit découvrir à Thésée un autre lui-même dans le Minotaure, immonde et sublime miroir, Welles s'est peint seul, irrémédiablement, dans le temps et dans la durée, d'une solitude épique, à l'échelle des dieux, et qu'il nous a rendue à la mesure de l'homme en l'attachant au vécu de toujours : Othello devant Desdémone n'est plus le jaloux éternel (comme il y a l'Harpagon éternel), mais un homme qui veut se reconnaître dans les yeux de l'aimée, lui-même et pourtant autre, fraternité qu'il recherche et qu'il découvre impossible car il en a détruit de son propre corps la pureté. Etrange nouveauté de nous avoir fait sentir au fond de nous l'essence de la douleur devant cette femme qui a été vierge et qui ne sera jamais plus vierge, car nous l'avons aimée, et pourtant nous ne pouvons vivre que de la savoir vierge, espérance des choses intactes et *inassouvies*. Il n'y a rien à faire, l'autre s'est manifesté : visage de notre enfance ou visage de la femme — qu'on lui donne le nom du visage que l'on choye —, se détache, sort de nous et demeure, comme le temps mort, introuvable et dérisoire. Le traître nous importe peu, Diable et Dieu, il révèle son impuissance et son incapacité d'agir devant des forces dont il n'est pas le maître puisqu'il importe seul que nous les faisions agir, et son destin sera d'être peu sûr comme la cage qui, dans le film, se balance.

Comme nous sommes loin de la solitude de Carné, sociale et capricieuse, qui nous parait douce devant cet irrémédiable. Welles, par ces artifices supérieurs dont il est maître incontesté, a rejoint Chaplin-l'enfant, Chaplin à la découverte de sa jeunesse et de sa pureté, Chaplin le torturé, mais celui-ci avait ri d'un rire atroce, l'autre fait jouer les jeux de la logique et de la parole. Il nous démonte le mécanisme. Nouveau Prométhée, il nous explique la torture. Par delà toutes les littératures cinématographiques, Welles a découvert son génie et l'a relié à Chaplin le précurseur, à Chaplin de toujours, et s'est nourri d'universel. Il semble d'ailleurs que pour chacun d'eux se profile très loin, en filigrane, l'ombre sardonique et fière de Erich Neurath Von Stroheim l'assassiné. Mais, dernier venu dans ces zones ombrées où se perdent nos valeurs exactes — visions dantesques, quand pourrez-vous n'être plus dans nos imaginations pauvres, décors de Châtelet ? — Prométhée se délivre ; il meurt sans Dieu ni Diable, pour lui, uniquement pour lui, par lui, *en lui*, et il en appelle à l'homme, il crie à l'homme, il pleure, il parle doucement d'un coup : l'image se fait noire car nous sommes dans notre propre enfer, et dans une clarté pâlie et subite, un visage nous parle au creux de nous pour que nous n'ayons garde de l'oublier.

Si je pouvais, amis, me permettre un conseil réel, ce serait celui de vous précipiter dans ce cinéma beige, d'écouter, de voir et de pleurer, il n'y a plus ni publicité, ni envie, ni cabotins, il n'y a plus de film, ni de compagnon du voyage : un peu de notre conscience s'y joue.

MICHEL DORSDAY

LE CINEMA EST MORT

ADORABLES CREATURES, film de CHRISTIAN-JAQUE. *Scénario :* Charles Spaak, Jacques Companeez. *Adaptation :* Christian-Jaque. *Dialogues :* Charles Spaak. *Images :* Christian Matras. *Musique :* Georges Van Parys. *Interprétation :* Daniel Gélin (André), Martine Carol (Minouche), Dannielle Darrieux (Christiane), Edwige Feuillère (Madame Aubusson), Renée Faure (Alice), Antonnella Lualdi (Cath rine), Georges Chamarat (Le Père de Catherine). *Production :* Jacques Roitfeld-Sirius, 952. *Distribution :* Sirius.

Le cinéma français est mort, mort sous la qualité, l'impeccable, le parfait-parfait comme ces grands magasins américains où tout est propre, beau, bien en ordre, sans bavures. Si l'on excepte les inévitables vaudevilles et drames pour l'arrière province, on ne fait plus en France que de *bons* films, fabriqués, léchés, présentés avec élégance. Et c'est là le désastre. Nous nous calons dans nos fauteuils, nous passons d'excellentes soirées, les femmes sur l'écran ou dans la salle peuvent bien être charmantes ou tapageuses, nous sommes charmés, ravis, engraissés, repus, contents, nous applaudissons à tout rompre, nous félicitons les grands faiseurs avec des mines réjouies de satisfaction, le public, la critique ont les trompettes du triomphe. Dans les festivals, l'on nous donne des prix. On dit la *qualité française.* Et nous ne pensons plus. Voilà le résultat acquis après un conscient labeur par nos hommes de talent. Jacques Becker, Julien Duvivier, Jean Delannoy, Christian-Jaque (pour ne prendre que les plus *cotés*) ont mille talents : ils aiment les *beaux sujets,* ils les animent avec raffinement, et si, par hasard, il y avait autres choses à en tirer, le raffinement tue ces choses.

Les quatre ou cinq grands qui firent les somptueuses années cinématographiques de notre avant-guerre ont pratiquement — et depuis peu seulement : les prolongements ayant été longs — terminé leur œuvre (1) et ceux qui n'ont pu la faire ont été tués et il y a peu de chance de les voir renaître un jour. Le terrain était prêt pour les nouvelles conquêtes, pour cette unité qui aurait donné un nouveau visage, de nouvelles formes à nos films (comme la chose se fit pour l'unité — souvent bien lointaine — du cinéma italien). Mais certains avaient attendu depuis longtemps. Dans les arrière-boutiques se tramait leur petite guerre. Les apprentis sorciers voulurent singer les maîtres (d'autres étaient d'anciens maîtres déchus), mais ils ne restaient pour eux dans l'œuvre de ceux-ci que des carcasses somptueuses dans lesquelles ils allaient mêler à plaisir l'eau de rose, l'eau d'enfer à la mélasse, au sucre candi, au poivre ou aux alcools frelatés. Il leur fallait pour réussir leur coup, se donner des airs d'intelligence pour les esthètes ; il leur fallait faire croire qu'ils apportaient des pensées neuves et attachantes, qu'ils avaient des messages à transmettre et à montrer (et certains à leurs débuts honnêtes avaient d'ailleurs essayé de montrer des soleils nouveaux : qu'on se souvienne par exemple du *Falbalas* de Jacques Becker, de *L'Assassinat du Père Noël* de Christian-Jaque, qui était loin d'être son premier film).

Et ce furent *Antoine et Antoinette, Rendez-Vous de Juillet, La Symphonie Pastorale, Le Revenant, Au Royaume des Cieux :* le beau palmarès, il n'y avait plus que des prix d'excellence. Les prix de tableau d'honneur allèrent aux Lampin, Cloche ou Lacombe (2). Ces films ne refusaient pas absolument les problèmes de notre temps, mais les faiseurs croyaient aller souvent aux bouts des choses et aux bouts des rêves et ne nous donnaient que des bonbons sucrés que l'on suçait avec plaisir, qui quelquefois allait écœurer comme ce *Don Camillo,* d'une si évidente fourberie, mais cela résultait plus d'un désastre de l'ensemble que de volontés particulières (ce qui amena l'incompréhensible *Casque d'Or* réduit à une histoire de putain). L'on arrivait tout doucement à un cinéma qui ne serait plus craint par personne, qui serait bien sage et bien joli, et tout noyé de rire, car le rire fut le grand argument. Assez de tristesse, vive la joie ! mais la joie saine, pasteurisée des bons producteurs en goguette. Le spectateur fut ravi : on lui chatouilla doucement les parties sensibles, et il eut en prime l'illusion d'apporter sa contribution au domaine de l'art. On était arrivé au pur état de la mystification. *Le Petit Monde de Don Camillo, Fanfan la Tulipe* allaient enthousiasmer les foules et mettre aux guichets de longues files d'attentes. La victoire était acquise : la mystification était allé atteindre ceux que l'on pouvait croire les moins corrompus, les excel-

(1) Il faut mettre à part Jean Renoir qui, élargissant somptueusement sa vision, a su trouver avec *Le Fleuve* un merveilleux renouvellement qui nous permet d'attendre de sa part une œuvre universelle s'ancrant avec force dans les horizons et les traditions qu'elle découvre. Mais Jean Renoir désormais ne se veut plus exclusivement français.

(2) Sans parler des Gilles Grangier, des Hunebelle qui continuèrent, sur un plan qu'ils croyaient plus « distingué », l'illusion de la comédie « bien parisienne », vaste dépôt du lieu commun du rire, du mauvais goût, qui n'avait même plus le mérite de la mécanique du vaudevillle, toujours vivante, elle, dans la main d'un Autant-Lara, qui, dans son démontage minutieux, allait beaucoup plus loin que l'amusement et le repos d'un soir.



Christian-Jaque, *Adorables Créatures* : Daniel Gelin et Renée Faure.

lences de la critique. *Fanfan*, bâtard et lourd, malgré le génie de Philipe, fut applaudi (il y eut même les plus sensés et souvent sûrs pour le déclarer un pur chef-d'œuvre). *Fanfan* du côté pile, *Don Camillo*, du côté face, la pièce était jouée. Il n'y avait plus qu'à continuer la série.

Ce qui donne aujourd'hui *Adorables Créatures* et il n'est pas sans signification — et sans remord pour nous — que se mêle au générique aux autres noms, celui de Charles Spaak qui fut associé aux plus pures réussites françaises. Le passé mort rejoint le présent mort déjà et ferme la boucle. Si *Adorables Créatures* n'avait pas été un chef-d'œuvre de ce que l'on pourrait appeler l'école commune française, il eut été inutile d'en parler. C'est une comédie de boulevard avec ses accessoires désuets et vieillots, c'est la dame qui trompe son mari mais est vexée de l'être aussi et tient à son intérêt, c'est la belle frimousse qui aguiche le vieux monsieur pour ses diamants, la dame mûre qui aime en cavalcade les très jeunes gens. On a fouillé le magasin aux décors standards, mais ces décors sont ravissants et les femmes sont belles, et de temps en temps s'échappe la phrase, le moment qui eut pu tout sauver, l'idée germée (et l'on reconnaît alors la patte de Spaak qui ne veut pas mourir et qui l'évitera), la dame mûre orgueilleuse de sa charité devant l'étrange repentie au sourire sarcastique et douloureux, la femme humble qui se révolte, mais cela ne mène nulle part, l'on se demande ce que viennent faire là ces épisodes, l'on s'étonne, le reste est aimable badinage sur les mille et un travers des femmes adorées. Et c'est d'ailleurs vif, alerte, bien raconté, mis en film de main de maître (mais nous savons ce que cela vaut), le montage étonnant de rythme, c'est agréable à voir, à entendre. A la fin du premier jour, le directeur de la salle se frottait les mains d'aise : Christian-Jaque est en pleine forme. Il escomptait déjà les films futurs. En pleine forme ? Mais pour quel horizon ? Par une technique sans faille, les films de la médiocrité bourgeoise, le reproche le plus grave n'est pas sur le mot bourgeois, mais sur le mot *médiocre*. *Il est des films qui* représentent encore cette bourgeoisie qui n'en finit pas de mourir, et qui peuvent être de grands films. Henry Decoin vient de nous en donner la plus belle illustration avec *La Vérité sur Bébé Donge*. Il y a partant de là encore toute une matière à utiliser. Le principal reproche que l'on pourrait faire à ce dernier film de Christian-Jaque est celui de ne pas être « Je sème à tous vents » et la semence n'apparaît nulle part.

D'autre part et la chose est aussi à la mode (par quelle impuissance à construire une œuvre forte ? au lieu de grappes brillantes de-ci de-là comme des paillettes pour les moineaux), *Adorables Créatures* est un film à *sketches et le film à sketches* plus que d'autres films pose un problème d'interprétation par les constantes comparaisons auxquelles il nous oblige. Et il y a là merveilleuse promenade, et en passant une inconnue pour l'image nous attire, France Roche. On l'avait vue un peu ironique et un peu tendre, un peu tendue

aussi dans le *Sans Laisser d'Adresse* de Le Chanois. Elle est ici très extraordinaire de beauté. Femme rageuse qui aime la vie et qui aime l'amour, elle nous impose dans son court passage, par ses lèvres avides et dédaigneuses, par une diction martelée et impeccable, des rêves secrets et lourds. Mais revenons aux visages familiers. Dans ce film-comédie-de-salon où la masse-visage-chair-sang-pleurs-rires compte peu, les comédiennes, celles qui sont de toutes les comédies, à l'aise dans Marivaux et dans Shakespeare, sont les seules qui viennent jusqu'au creux de votre fauteuil : c'est Feuillère aux larges traits acerbes, à la phrase tranchante qui sort du numéro éternellement joué et qui y est très belle, c'est la figure pour cette seule fois de Renée Faure, qui marque enfin l'écran d'une horreur implacable et qu'elle nous rend insupportable à force de souffrances (on retrouve à l'image, l'interprète incomparable de « La Reine Morte »), Inès du vol, elle nous fournit là, pour une matière nulle, de grands moments. Les actrices, elles, ne s'accommodent pas du théâtre fût-il filmé par un maître-jongleur, elles sont bonnes et disent juste, on prend de l'agrément à les voir, à les entendre, mais elles ne *transforment* pas fut-il : il pleut ou il fait beau ce soir, mon chéri je vous aime. Ce sont de petites filles qui se contentent du naturel, mais il faut alors pour qu'elles soient admirables et restent dans notre souvenir que l'image les charrie, les irradie, les dissèque, les transforme malgré elles de sa magie d'appareil d'optique qui peut tout voir.

Martine Carol peut être (et il m'eût fait plaisir de le dire déjà après le si médiocre *Caroline Chérie*) la nouvelle idole du cinéma français, l'incarner comme il le fut dans le visage de Michèle Morgan, les années de l'avant-guerre mort, mais ce visage-là se creusait dans des angoisses qui étaient de son époque, et il en est resté le symbole inchangeable. Martine Carol peut être cette femme nouvelle, de sa lèvre gourmande tout amour possible, de toutes amours mêlées ; de son corps tapageur et insolite, de son désir et de sa fougue, mais il lui faut alors se tourner vers les histoires qui nous racontent réellement, qui sont pour nous et qui sont par nous, il faut alors que nos yeux rencontrent les siens pour fixer les moments de l'amoureuse de notre temps.

Ce constant mélange rend l'interprétation disparate et inachevée, où Danielle Darrieux nous convie à son numéro d'épouse volage — qu'elle réussit d'ailleurs fort bien, mais elle nous a rendu difficile après son étonnant *Bébé Donge* — et Daniel Gélin, un peu perdu comme dans l'histoire, garde un sourire mélancolique et résigné. Il eût fallu pour la jeune fille une Pier Angeli ou la très perverse Nicole Courcel qui eût fait merveille, alors que Antonnella Lualdi s'ébat comme un jeune chien un peu fou.

Le seul apport réel du film — et bien inconscient — est la mysoginie. Nous montrerons ici-même comment elle prit un renouveau sans précédent dans le cinéma américain de ces dernières années — jusqu'à en être un des thèmes fondamentaux — mais il est curieux de noter déjà comment, parti d'un climat aux U.S.A. absolument opposé, où le règne matriarcal rendait le problème important, un souffle de mysoginie a passé sur la Grande-Bretagne : *The Browning Version* en est un exemple atroce, pour arriver en France où la raillerie douce a toujours été de mise mais où elle semble maintenant se scléroser dans des attaques plus violentes et l'absence de certains sujets est souvent très remarquable — il n'y a plus guère que l'Anouilh de *Deux Sous de Violettes* pour s'apitoyer sur la pauvre fille devant le grand méchant loup — le grand méchant loup est devenu l'objet de toutes les sollicitudes. Mais aucun réalisateur n'a encore eu le courage d'exposer le second volet du diptyque : la pédérastie sans plaisanterie vulgaire et de mauvais goût, second volet qui est fort bien toléré quand il s'agit de l'amour d'une femme pour une femme — *Mlle de la Ferté, Olivia* —. Il y a là un tabou tenace dont je tenterai d'expliquer un jour les raisons — la réponse : censure (état et producteur) ne répond pas à toutes les objections.

C'est le propre de tous les moments d'annoncer l'apocalypse. J'ai tout à l'heure dit que le cinéma français était mort, espérant une réponse différente. Et pourtant... Je sais bien que ceux dont j'ai parlé ne sont pas les seuls. D'Henri-Georges Clouzot à René Clément, de Decoin à Bresson (3), de Daquin à Allégret (4), il y a des lumières possibles et je ne dis pas le contraire, mais ils seront de plus en plus isolés. Le cinéma français est mort car son climat est autour des Christian-Jaque, son efficacité autour de ces faiseurs, parce que vingt années d'*éducation du spectateur* ont porté leurs fruits, le spectateur ne tolère plus les inepties, mais il est toujours aussi inerte dans sa masse devant le génie, qui ne peut se manifester dans notre société que par bombe (*Le Diable au Corps*) et son éducation à demi le rejette vers le brillant, vers l'aimable, comme ces jeunes filles qui aiment Meyerbeer parce qu'on leur a appris à pianoter, mais qui ne peuvent comprendre Debussy ou Ravel, et encore moins par sur-

(3) Le refus des contingences (qui prouve d'ailleurs ce refus possible), la rigueur, l'extrême simplicité et l'extrême beauté dans l'œuvre de Bresson en font une œuvre totalement à part, qui eut été vouée de tout temps à la solitude. Bresson n'est pas un franc-tireur : il rejoint une longue tradition « La Princesse de Clèves », « Adolphe » ou « Dominique » furent des étapes littéraires et il se trouve, par les nécessités et les besoins de notre époque, incarné en homme de cinéma.

(4) S'il refuse les thèmes trop marqués par notre avant-guerre, Yves Allégret trop souvent se perdit à la recherche des chimériques et des introuvables Quais des Brûmes.

croit Schönberg et Olivier Massiaen. Mais elles se récrieraient si on leur faisait le tableau des beautés harmoniques de « Viens Poupoule », parce qu'elles croient à leur intelligence, à leur bon goût et qu'on leur a donné des raisons d'y croire. Il se produit le phénomène identique pour *le spectateur filmique*. J'ai été frappé ces dernières années des films de qualité moyenne que l'on montrait dans les cinéclubs alors qu'on ne les eut jamais tolérés quelques années auparavant. De simples critères de plaisirs, le spectateur moyen est passé aux critères d'intelligence, mais justement il n'y a pas de critères d'intelligence et encore moins de génie. Il s'est donc formé une esthétique stable, réjouissante, à belle allure. Certains s'en réjouiront et me diront qu'ils préfèrent voir applaudir *Adorables Créatures* et la nudité — très littéraire, très dix-huitième — de Martine Carol à Belleville ou aux Buttes-Chaumont que les « Fernandel » (que d'ailleurs Christian-Jaque *faisait quelquefois* au bon temps) grossiers et gras. Je ne suis pas si sûr qu'il y ait là un progrès réel. Le goût corrompu se réforme rarement et se sclérose dans des formes toutes faites. Le goût brut a tous les devenir. Je ne fais pas ici le procès du spectateur moyen. L'œuvre des corrupteurs, si elle a pu être inconsciente à ses débuts, devient consciente — et la recherche de certains sujets à toutes épreuves est plus que jamais caractéristique : ils élargissent leurs tentacules. Modernes marquis de Sade, à l'eau d'oranger et sans génie, ils voudraient jouer — sans s'en rendre très bien compte — les derniers représentants d'un badinage ancestral qu'ils représentent comme la civilisation, mais ce badinage est déjà mort car les leçons de Sade sont cruelles et ils se cachent les yeux devant la cruauté, mais le spectateur les croit dépositaires de toute nouveauté et de toute intuition. Le cinéma français est bien mort, il peut être traversé de lames fulgurantes où l'on peut même espérer le génie, mais sa cohésion est brisée ; la scission est définitive, la dernière espérance ne sera pas parmi les jeunes arrivés fringants et beaux — les Lefranc, les Pinoteau ont déjà rejoint le mauvais groupe — il est vrai qu'à l'orée de toutes les croyances françaises nous nous réjouissons de ce qui ne pourra être qu'espace souvent interdit, le romantisme austère et haut en couleurs d'Alexandre Astruc, la verve, le scepticisme, la rigueur, l'ironie, la chaleur humaine de Pierre Kast dont l'œuvre puisera aux sources réelles du XVIIIe siècle français voltairien et féroce où plus tard Schopenhauer aurait mis son pessimisme, Sacher Masoch le goût des splendides détritus et Stirner une romance trouble.

Le cinéma français est mort, mais il est caractéristique que le seul qui puisse nous apporter une œuvre déjà forte et déjà admirable, d'un style qui n'appartient qu'à lui soit d'ici et de là, de partout et de toujours, homme seul qui marche dans la ville, qui travaille où il est libre, qui rêve où il peut rêver, dont les thèmes sont bien marqués et pourtant aussi de partout et de toujours, que ce soit dans les ruines, sur les reflets du canal trouble ou sur le visage de la superbe putain et du noir traqué, Marcello Pagliero. Et ce sera notre espérance.

MICHEL DORSDAY

UN HOMME MARCHE DANS LA TRAHISON

HIGH NOON (LE TRAIN SIFFLERA TROIS FOIS), film de FRED ZINNEMAN. *Scénario :* Carl Foreman. *Images :* Floyd Crosby. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Gary Cooper (Will Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Katy Jurado (Helen Ramirez). *Production :* Stanley Kramer-United Artists, 1951.

High Noon est le dernier film de Stanley Kramer distribué par les Artistes Associés avant l'arrangement de Kramer avec la Columbia. Nous sommes heureux qu'il vienne par son excellence confirmer les thèses que nous avancions dans notre numéro 15 au sujet du système de production de Kramer parfaitement séduisant en lui-même, mais dont la meilleure justification est en fin de compte le pourcentage de bons films produits. Or nous avons vu sept des treize films produits à ce jour par Kramer et *High Noon* porte cette proportion à cinq sur sept ce qui est assez édifiant.

Le western est un genre qui a fait ses preuves. C'est aussi une recette éprouvée. Le moins bon western plaît à beaucoup parce que les règles du genre postulent un « spectaculaire » toujours efficace à l'écran ; par ailleurs il est basé sur un archétype qui lui confère, quelle que soit la médiocrité de son réalisateur, une sorte d'intérêt sociologique de chanson de geste. Mais si le western peut difficilement être totalement mauvais, il est paradoxalement extrêmement difficile de faire un très bon western. Des films comme *Stagecoach, My Darling Clementine, The Outlaw* demeurent des cas isolés. *High Noon* rejoint brillamment ce groupe des œuvres maîtresses du western.

Carl Foreman, qui fut longtemps le scénariste attitré et le collaborateur de Kramer, a construit sur une quelconque « novel » un scénario d'une admirable rigueur. A dix



Fred Zinneman, *High Noon* : Gary Cooper et Thomas Mitchell.

heures et demie, le schérif Kane se marie et résigne ses fonctions. Son remplaçant ne sera là que le lendemain. A dix heures quarante il apprend que le bandit Miller — sorte de tueur terrifiant — qu'il a fait condamner il y a cinq ans, a été libéré et arrivera à la gare de l'endroit bien décidé à le « descendre ». Trois de ses acolytes l'attendent déjà sur le quai. A dix heures quarante-cinq, Kane s'enfuit avec sa jeune femme. A dix heure cinquante, il tourne bride et revient à la ville pour faire face aux événements. A onze heures, il se met en quête de volontaires. Entre onze heures et midi il cherchera en vain des hommes de bonne volonté pour mettre hors d'état de nuire un criminel qui, cinq années auparavant, avait plongé la ville dans l'anarchie ; tous abandonneront — même ses meilleurs amis — celui qui avait ramené l'ordre et la prospérité. A midi, le train entre en gare, Miller en descend, accueilli par ses complices ; à la même heure, complètement seul, traversant une ville complètement déserte et silencieuse, Kane marche à leur rencontre.

Unité de temps, de lieu, d'action ; style très dépouillé, pas une floriture, pas de pittoresque, tout concourt à faire de *High Noon* une manière de chef-d'œuvre, une sorte de tragédie classique où le poids d'une fatalité envoûtante pèse sur chaque seconde d'un récit qui dure exactement son temps réel. Et chaque minute dénonce une peur, une lâcheté, une traîtrise nouvelle. Sur cette trame impitoyable Fred Zinneman, qui se surpasse quand il travaille pour Kramer, s'est refusé à toutes les facilités du western, son travail est une épure du genre où l'accessoire est réduit à sa plus simple expression : la rue traditionnelle, le saloon, l'hôtel, les chevaux cabrés, tout cela est réduit à une sorte de squelette indicatif ; les coups de feu eux-mêmes claquent à midi dans le soleil pendant quelques secondes et bientôt sans lyrisme extérieur, sans héroïsme spectaculaire, sans agonie théâtrale, sans cavalcade, tout est fini, le rideau tombe. La chute elle-même — dont nous laissons au lecteur l'absence de surprise — est par sa rapidité et sa poignante simplicité d'une insolite grandeur : c'est une conclusion dure, amère, refermée sur elle-même, pleine d'humeur, pleine de mépris pour la lâcheté et la corruption.

Le film constitue un très bel essai sur la solitude. Solitude d'un homme, qu'une ville entière devrait soutenir et qui le trahit, qui comprend peu à peu que — sans même représenter la loi, ni ses concitoyens, abandonné jusque par sa femme — il va lutter seul contre quatre et qu'au bout de cet austère, de cet incompréhensible chemin il ne peut y avoir que la mort, la mort gratuite, sans gloire, le nez dans la sale poussière d'une ingrate bourgade sous le ciel impavide d'une fausse patrie.

Gary Cooper est l'homme du rôle avec une surprenante vérité. Vieilli, voûté, le visage légèrement bouffi, sillonné de rides profondes, la parole hésitante, il donne de Kane la seule interprétation qui puisse être profondément émouvante et rejoindre le « héros » de la tragédie par delà le héros cinématographique habituel : un homme accablé, tout entier à l'effort de contenir une panique intérieure grandissante et qui marche au combat la peur au ventre. Plus question de Superman ou de Robin des Bois, la désinvolture avantageuse n'a rien à voir avec le difficile courage du solitaire. Cet homme qui marche dans la ville et parcourt le cruel itinéraire de la trahison et de l'abandon rejette loin dans l'oubli tous

les professionnels cinématographiques de la mort facile et du courage souriant.

Il y aurait beaucoup à écrire sur le thème à l'écran de l'homme qui marche vers un destin hasardeux — Charlot vers la fin de ses films, Verdoux vers la guillotine, Welles loin de la dame de Shangaï agonisante vers l'aube livide de Frisco, Casarès loin d'Orphée vers « ce qui ne peut se nommer », Blier loin de Signoret paralysée vers l'impossible oubli, cet « étranger » de Pagliero dans le cercle vicieux du temps et le petit curé de Bresson dans celui de la mort sans parler des marches têtues de tous les héros hustoniens —, beaucoup à dire sur cette poignante promenade cinématographique qui traduit mieux que de longs discours le principal mérite des meilleurs cinéastes : d'avoir posé une question sur l'homme.

On connaît sans doute cette déclaration de Bresson : « Le vrai langage du cinéma est celui qui traduit l'invisible... Je tente de traduire plutôt des sentiments que des faits ou des gestes. J'essaie de substituer un mouvement intérieur au mouvement extérieur ». Une seconde réflexion sur *High Noon* fait apparaître que le principal mérite de ce film est de n'exposer un mouvement extérieur que pour mieux faire apparaître un mouvement intérieur. Le vrai sujet du film c'est ce que peut penser pendant une heure et demie un homme qu'on abandonne et qui pense qu'il va mourir et c'est une grande habileté d'avoir choisi comme vêtement extérieur à cette réflexion ambulante le western qui est un genre tellement familier au spectateur qu'il suffit de quelques traits pour l'évoquer, pour donner un cadre sans dispersions pittoresques, pour donner un cohérent « antichambre racinien » à cette pure tragédie.

A midi quinze, la fin tombe comme un couperet. Sans un mot, sans un reproche aux fripouilles qui, le danger passé, ressortent de leurs cachettes, après avoir jeté à ses pieds le dérisoire insigne de la justice, accompagné de sa petite blondinette « quaker », blessé dans sa chair et dans son cœur, raidi dans une sorte d'indicible révolte morale contre la bassesse, l'homme s'en va.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

RAPTSODIE MINEURE

HUNTED (RAPT), film de CHARLES CRICHTON. *Scénario :* Jack Whittingham. *Images :* Eric Cross. *Musique :* Hubert Clifford. *Interprétation :* Dirk Bogarde (Chris Lloyd), Jon Whiteley (Robbie), Elisabeth Sellars (Magda Lloyd), Kay Walsh (Madame Sykes). *Production :* Independant Artists Picture pour la J.Arthur Rank Organisation, 1952. *Distribution :* Victory Films.

L'originalité de *Rapt* (*Hunted*) devrait être de réconcilier tout le monde. Oh ! non point sur les sommets. Mais comme il se trouve beaucoup de gens pour dire, après une émission de Robert Lamoureux : « Ça, c'est de la radio », ou à la lecture d'un moyen Simenon : « Ça, c'est du roman policier », ainsi devrait-il se trouver beaucoup de gens pour proclamer, au sujet de *Rapt* : « Ça, c'est du cinéma ». Beaucoup de gens, mandarins compris, ceux du moins qui ne sont pas desséchés.

Cette réconciliation, disais-je, ne se fera pas sur les sommets. Car de quel cinéma s'agit-il ? D'un cinéma d'atmosphères. Un fuyard entraîne à sa suite un jeune garçon qui a été le témoin de son crime. Ils vont de refuge provisoire en refuge provisoire. Le réalisateur dévoile en chemin le paysage multiple de l'Ile Britannique, la ville, la campagne, la mer. Le jeu de cache-cache avec la police le long d'un sentier extérieur ; l'accueil équivoque fait par des fermiers ; une partie interrompue de machines à sous ; la fuite en canot à moteur ; la reddition sur le débarcadère, parmi les pêcheurs muets. Telles sont quelques-unes des gammes où se complaît l'auteur, quelques-uns des épisodes où se noue une action élémentaire.

La faiblesse du film, c'est que les épisodes ne sont guère que des prétextes et qu'on eut pû leur en substituer de tous autres. En somme, la narration est toute extérieure. Une fois fixée la scène qui pose le sujet — le marin de retour au foyer commet un crime parce que sa femme l'a trompé — tout va à peu près de la manière automatique dont le croupier dit : « Rien ne va plus ». Je parle de ce qui tient lieu de construction dramatique. En revanche, pour ce qui est de l'équivalence cinématographique de la scène à faire du théâtre, c'est-à-dire de la recherche de l'effet d'atmosphère bien en situation, l'auteur qui est ici le metteur en scène à 95 % est librement inspiré, justement parce que son histoire lui donne les coudées franches.

Reste le thème de l'assassin qui s'attache à son jeune prisonnier. C'est par là que ce film d'extérieurs et où presque tout est en effet en extérieurs gagne en substance et qu'on a quelque idée de ce qui se passe dans la tête du fuyard. Grâces en soient rendues aux principaux interprètes : Dirk Bogarde, l'assassin, et son jeune compagnon, Jon Whiteley, qui est inoubliable.

Tout de même Charles Crichton avait plus de talent quand il était porté par une histoire (*A Cor et A Cri*). L'angoisse d'autre part eut été plus habilement distillée et la construction plus lente dans un découpage d'Hitchcock. Une toute petite pierre blanche pour *Hunted*.

JEAN QUÉVAL

LIVRES DE CINÉMA

SADOUL (GEORGES) : HISTOIRE GENERALE DU CINEMA, Tome III, LE CINEMA DEVIENT UN ART (1909-1920). Premier volume : « L'Avant-Guerre », 370 p., 202 ph. Deuxième volume : « La Première Guerre Mondiale », 546 p., 184 ph. (*Editions Denoel*, Paris, 1952).

L'excellence des travaux de Georges Sadoul décourage non seulement la critique mais aussi le simple jugement critique. En fait d'histoire du cinéma, notre référence c'est neuf fois sur dix... Sadoul lui-même. Puisque c'est lui le critère, au nom de quoi pourrions-nous le discuter, de quelle érudition que nous ne possédons pas, de quelles sources qu'il n'ait déjà vérifiées, de quel pouvoir d'analyse et de synthèse des grands courants cinématographiques qui ne fasse sourire en regard du sien ? Il n'est d'ailleurs pas question de discuter mais d'excuser par avance la banalité obligatoire du compte rendu. Dire que c'est très bien ce n'est pas assez, mais expliquer pourquoi ? Cela est tout simple, dirait-il peut-être : travaillez vingt ans, vérifiez chaque document, faites des recherches dans dix pays, vérifiez encore, faites-vous projeter mille films, mettez de l'ordre dans deux mille pages de notes, choisissez cent photos rares parmi des centaines d'autres, et puis écrivez une histoire du cinéma claire et intelligente, impartiale et vivante. Cela est tout simple en effet.

Les deux volumes du Tome II — « Le Cinéma devient un art » (1909-1920) — viennent de paraître coup sur coup. Des considérations purement techniques ont motivé le partage en deux volumes (« L'Avant-Guerre » et « La Première Guerre Mondiale ») d'une étude historiquement continue ; il n'y a d'ailleurs pour les deux volumes qu'une seule préface et qu'une seule conclusion. La matière du premier volume est parfois, en elle-même, ingrate. Pourtant, après le premier chapitre sur les Séries d'art, Sadoul expose de façon tellement vivante et tellement liée au contexte historique extérieur la question de la « guerre des trusts » aux Etats-Unis, que le lecteur est dès lors « lancé » et le rythme pris jusqu'à la fin du volume.

Le second volume ouvre par un magistral chapitre sur Griffith et *Naissance d'une Nation* où Sadoul a su délimiter avec exactitude l'admiration qu'appelait une œuvre dont le contenu pourtant heurte très souvent notre sensibilité. L'harmonieuse interpénétration de l'objectivité de l'historien et du jugement de l'homme — et ce sur un cas à la fois aussi exemplaire et délicat que celui de Griffith — donnent la haute mesure du talent de l'auteur. Tout le reste du volume est du même passionnant intérêt.

Comme disait Astruc, il y a quelque temps, « l'histoire de Sadoul, c'est *the work in progress* ». Il a su non seulement donner, d'un tome à l'autre, l'impression d'une durée continue mais encore, à l'intérieur de cette durée, l'impression d'une progression, d'une marche en avant d'un art, qui confère à ces études une sorte « d'intérêt romanesque ». L'histoire des événements politiques et sociaux est d'ailleurs constamment inscrite en filigrane de l'histoire de l'écran. Tout cela captive et édifie. Déjà on attend la suite avec impatience.

J. D.-V.

FITZGERALD, Scott : LE DERNIER NABAB, 245 p., collection « Du Monde Entier », *Editions Gallimard*, Paris, 1952.

Après le célèbre « Qu'est-ce qui fait courir Sammy » de Budd Schulberg, « Le Dernier Nabab », œuvre posthume de Scott Fitzgerald, offre un nouveau portrait de la flore et de la faune des studios hollywoodiens, à partir de la description de la vie et des amours de Monroe Stahr, un des magnats du cinéma les plus en vue de l'Amérique.

Fitzgerald se plaît à montrer les ravages exercés par l'attrait de l'argent sur un être humain (dont rien ne nous permet de supposer qu'il n'est autrement que moyen) qui

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs

Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "

146, Champs-Élysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse

Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

ne fut jamais aimé que d'une femme qu'il eut la douleur de perdre et dont il recherche mélancoliquement le reflet, à défaut de l'image, dans une aventure dont il cherche à se persuader qu'elle est l'amour. Une nouvelle fois, Stahr sera déçu. Il se retrouvera encore seul, seul avec sa puissance...

Ce tableau d'Hollywood n'est cependant qu'une esquisse. Publié tel quel, le livre est inachevé ; de toute évidence, plusieurs passages sont assez confus et manquent des précisions élémentaires indispensables dans tout roman pour suivre la progression du récit. La trame essentielle apparaît mal et se perçoit très difficilement, partagée qu'elle est entre la description d'un milieu et l'étude intérieure de Stahr.

Au crédit du livre, une sorte de pitié (sans doute inconsciente), peut-être même de tendresse de la part de Fitzgerald à l'égard de son héros. Les moments les meilleurs et les plus poignants du « Dernier Nabab » sont ceux où Stahr prend conscience de sa solitude et de son isolement. Le chef qui fait trembler un régiment de techniciens, d'auteurs et de metteurs en scène n'est alors qu'un être malheureux dont le mécanisme détraqué laisse découvrir le triste sort. Rien que pour cela, il faut lire « Le Dernier Nabab ».

R. DE L.

La Librairie de la Fontaine (13, rue de Médicis, Paris-6e) vient de faire paraître son catalogue CINÉMA n° 8. Cet ouvrage extrêmement précieux pour tous les amateurs de cinéma contient la nomenclature de tous les ouvrages édités sur le cinéma (neufs ou d'occasion).

Les lecteurs, abonnés et amis des CAHIERS DU CINÉMA peuvent obtenir ce catalogue sur simple demande.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 3e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC